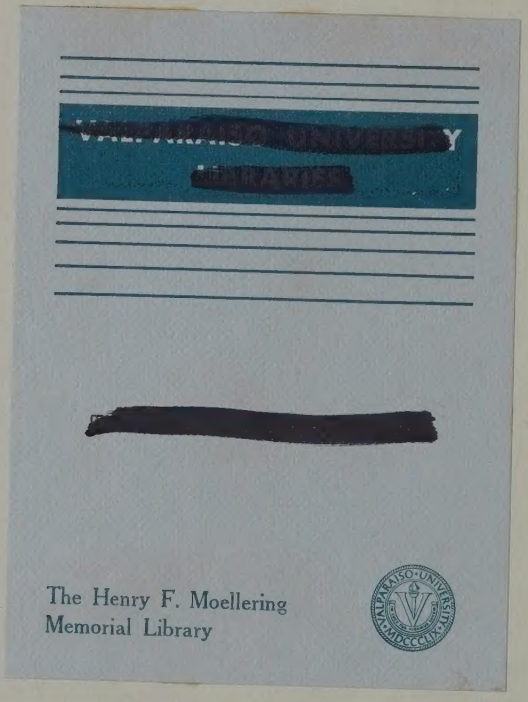
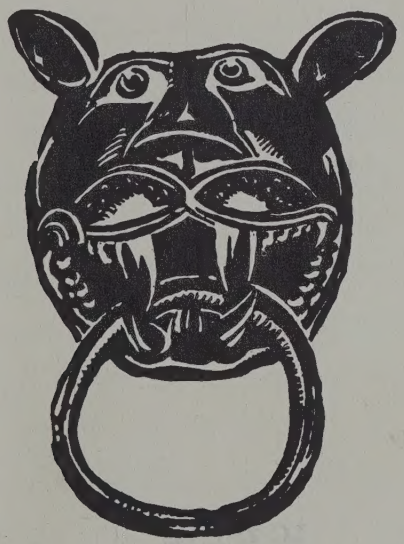

The Henry F. Moellering
Memorial Library

KWV

ERWIN PANOFSKY

DIE DEUTSCHE PLASTIK DES ELFTEN BIS DREIZEHNTEN JAHRHUNDERTS



MUENCHEN
KURT WOLFF VERLAG

PRINTED IN GERMANY

KRAUS REPRINT CO.
New York
1969

MIT 137 TAFELN IN LICHTDRUCK

LC 25-12743

1.—3. Tausend / Der Druck des Textes erfolgte im Jahre 1924 durch das Bibliographische Institut in Leipzig / Die Lichtdrucktafeln druckte die Graphische Kunstanstalt Ganymed in Berlin / Einband und Titel zeichnete Emil Preetorius /
Copyright 1924 by Kurt Wolff Verlag A.-G., München

Reprinted with the permission of the Licensor
KRAUS REPRINT CO.
A U.S. Division of Kraus-Thomson Organization Limited

Printed in U.S.A.

NB
563
.P3
1969

DIE DEUTSCHE PLASTIK
DES ELFTEN BIS DREIZEHNTEN JAHRHUNDERTS

178179

VORWORT

Die hier vorgelegte Zusammenstellung dürfte einen Teil der Betrachter insofern enttäuschen, als sie in scheinbar zu weitgehender Weise die „allgemein bekannten" Denkmäler berücksichtigt. Allein dem Verfasser wäre es unrichtig erschienen, den künstlerisch und historisch hervorragendsten Schöpfungen (und glücklicherweise fällt ja der ästhetische Wert mit der geschichtlichen Bedeutung in der Regel zusammen) nur deshalb aus dem Wege zu gehen oder den gebührenden Raum zu verweigern, weil sie eben zugleich die bekanntesten sind: wenn etwa von den 125 Tafeln dieses Werkes 18 den Skulpturen des Bamberger Doms und 15 den Arbeiten des Naumburger Meisters und seiner Werkstatt eingeräumt wurden, so hätte eine weitere Beschränkung dieser Anzahl unseres Erachtens die Vorstellung nicht nur vom Wesen, sondern auch vom Niveau der deutsch-mittelalterlichen Plastik zum mindesten vereinseitigt.

Was die Anordnung angeht, so hätte man (da die an und für sich sehr lehrreiche Anordnung in Typenreihen aus vielerlei Gründen nicht durchführbar war) grundsätzlich zwischen einer regionalen und einer chronologischen zu wählen gehabt. Allein streng durchgeführt, hätten beide Anordnungsprinzipien — ganz abgesehen davon, daß die Datierung nicht weniger Denkmäler noch immer um Jahrzehnte, ja um Jahrhunderte schwankt, und daß von zwei Kunstwerken das zeitlich jüngere sehr häufig das stilistisch ältere ist — deswegen zu einem unbefriedigenden Ergebnis geführt, weil in dem einen Falle die Kontinuität der Gesamtentwicklung, im andern die Bedeutung lokaler und schulmäßiger Zusammenhänge

verdunkelt worden wäre. So hat sich der Verfasser zu einem Kompromißverfahren entschlossen: die Denkmäler — die, so bedenklich eine solche Abtrennung auch ist, mit Ausnahme einiger „Grenzfälle“ allein dem Umkreis der eigentlichen Großplastik entnommen wurden (so daß die Werke der Goldschmiedekunst und der Elfenbeinschnitzerei grundsätzlich ebenso ausscheiden wie die nicht figurale Bauornamentik) — sind so geordnet, daß auf der einen Seite der Verlauf des großen stilgeschichtlichen Prozesses einigermaßen anschaulich bleibt, daß aber auf der andern das individuell Zusammengehörige nach Möglichkeit nicht auseinandergerissen wird. — Die beigegebenen Literaturhinweise und Anmerkungen (welche letztere die vorhandenen Probleme weniger lösen, als bezeichnen sollen) möchten solchen Lesern, die sich über einzelne Denkmäler oder Denkmälergruppen eingänglicher zu unterrichten oder bestimmten historischen Fragen selbständig nachzugehen wünschen, das Eindringen in den Stoff in etwas erleichtern.

Der Dank des Verfassers gebührt allen denen, die ihn durch Erteilung von Auskünften oder durch Überlassung von Photographien unterstützt haben, besonders aber seinem Freunde Hermann Giesau, mit dem er sich wiederholt über die hier zur Diskussion stehenden Fragen hat aussprechen dürfen.

Panofsky

ERSTER TEIL

ALLGEMEINE EINLEITUNG

I

HALLE, Provinzialmuseum. Reitergrabstein aus Hornhausen (Kr. Oschersleben). Vorkarolingisch (VII.—VIII. Jahrh.).
Phot. Landesanstalt für Vorgeschichte, Halle.

I.

Als die Kunstgeschichtsschreibung der italienischen Renaissance — geboren aus einem erst damals erwachten und zu historischer Selbstbesinnung drängenden Gefühl des Gegensatzes gegenüber dem Mittelalter — innerhalb dessen, was dieses Mittelalter an künstlerischen Leistungen aufzuweisen hatte, zwischen einer „maniera greca“ und einer „maniera tedesca ovvero gotica“ unterschied, hat sie den geschichtlichen Sachverhalt auf eine zwar lapidar vereinfachte, im großen ganzen aber noch heute gültige Formel gebracht. Auch wir erkennen im Gesamtbild einer „mittelalterlichen Kunst Europas“ jene Trennungslinie, die zwei recht eigentlich heterogene und aller zeitlichen Gemeinschaft zum Trotz stets ihre Sonderart zur Geltung bringende Stilprovinzen scheidet — die Trennungslinie zwischen „byzantinischem“ (besser gesagt: südosteuropäisch-vorderasiatischem) und „abendländischem“ Gebiet; und auch für uns läuft diese Unterscheidung schließlich auf den gleichen Gegensatz hinaus, den jene alten Termini bezeichnen sollten: auf den Gegensatz zwischen einer Kunst, die (wenngleich mittelalterlich und keineswegs nur „Griechisches“ verarbeitend) doch jedenfalls im Boden der antiken Mittelmeerkulturen wurzelt und deren Überlieferung zumeist so geradlinig fortsetzt, daß die Bestimmung der Unterschiede zwischen frühbyzantinischem und spätantik-altchristlichem Stil eine recht schwierige Aufgabe darstellt — und einer Kunst, die (wenngleich ihrerseits von diesen alten Mittelmeerkulturen mannigfach befruchtet), doch ihre eigentliche Lebenskraft aus einer jungen, in vorchristlicher Zeit noch gar nicht oder nur oberflächlich durchackerten Erde zieht.

Wir haben uns inzwischen daran gewöhnt, den Begriff der „Gotik“ nur mehr im Sinne einer Periodenabgrenzung zu gebrauchen; allein die zeitlich umschriebene Kunst-Epoche, die er heute bezeichnet, ist ihrerseits nur ein besonders charakteristischer Ausschnitt aus dem ethnisch umschriebenen Kunst-Gebiet, das er früher bezeichnete: noch immer ist uns die Gotik ein Stil, als dessen Schöpfer wir, wenn auch nicht ausschließlich die „Goten“ oder gar die „Deutschen“, so doch die Angehörigen einer ursprünglich außerhalb der Mittelmeerkultur stehenden Völkerfamilie betrachten dürfen — ein Stil, der als die eigentümliche Offenbarung eines spezifisch nordwesteuropäischen Kunstwollens gelten muß, und der außerhalb dieses Gebietes entweder nur unter Preisgabe seines ursprünglichen Sinnes, oder aber nur in inselhafter Beschränkung Fuß zu fassen vermocht hat. Was aber den „romanischen“ Stil betrifft, so tritt er uns zwar (als ein Stil der Sammlung und Sichtung, der die Ergebnisse einer langen und vielgestaltigen Vergangenheit zugleich zusammenzufassen und grundsätzlich umzugestalten hatte) in weiterer Verbreitung und reicherer Differenzierung entgegen als die von vornherein auf einen geschlossenen Kulturkreis beschränkte und in ihren künstlerischen Tendenzen weit einheitlichere Gotik; allein es ist gewissermaßen nur ein Randgebiet, um das das Areal der romanischen Kunst dasjenige der Gotik übertrifft: die eigentlichen Schöpfer sind auch hier die Völker des nordwestlichen Europa, und man darf sagen, daß sie in den Händen anderer (z. B. in gewissen Teilen Südfrankreichs oder in Mittelitalien) nicht ebenso reine, nicht ebenso „romanische“ Romanik geworden ist.

Wenn somit die Wege der abendländischen und „byzantinischen“ Kunst von verschiedenartigen Menschen begangen worden sind und schließlich zu entgegengesetzten Zielen geführt haben,

so haben beide doch den gleichen Ausgangspunkt: auch das abendländische Mittelalter verdankt seine künstlerischen Vorbilder und Anregungen derselben spätesten Antike (worunter ebensowohl der mehr oder minder hellenisierte Orient als der mehr oder minder orientalisierte Okzident zu verstehen ist), in der der byzantinische Stil seinen Ursprung hat; ja diejenige Kunst, die wir in prägnantem Sinn als die „mittelalterliche" anzusprechen pflegen — denn für die byzantinische gilt selbst die Unterscheidung zwischen Mittelalter und Neuzeit nur mit Vorbehalt —, kennzeichnet sich geradezu als ein Auseinandersetzungsprodukt des nordwesteuropäischen „Barbarentums" mit der späten Antike — beginnend dort, wo deren Erbschaft angetreten wurde, endigend dort, wo die Substanz dieser Erbschaft so völlig aufgezehrt war, daß auf der einen Seite die Neuentdeckung einer erst jetzt unmittelbar „gegebenen" Wirklichkeit, auf der andern aber die Wiederentdeckung einer erst jetzt vollkommen verlorenen, und eben deshalb zur „Klassik" hypostasierbaren Antike möglich und notwendig wurde.

II.

Die Tatsache, daß die Kunst der neu in die Geschichte eintretenden, vorwiegend germanischen und keltischen Völker an die Kunst des spätesten Altertums anzuknüpfen vermochte (und nur auf diese Weise ist es erklärlich, wenn das Abendland sich immer wieder und in immer neuem Sinne von den Hervorbringungen des griechischen Ostens „beeinflussen" lassen, d. h. in ihnen eine Grundlage für die Verwirklichung ihrer eigenen wechselnden Absichten vorfinden konnte), hat jenen Völkern ein künstlerisches Schaffen allererst möglich gemacht — sie hat sie aber gleichzeitig vor das große Problem gestellt, eine vollkommen fertige, überaus reiche,

dabei aber in gewisser Hinsicht sehr einseitig ausgebildete Formenwelt im Sinne ihres noch niemals wirksam gewordenen, zunächst weit weniger differenzierten, dafür aber um so gewaltsameren und revolutionäreren Kunsttriebes umzugestalten. Gerade an der Entwicklung der mittelalterlichen Plastik offenbart sich die Größe dieses Problems — und die Größe der Leistung, durch die es bewältigt wurde — mit besonderer Deutlichkeit. Denn wenn jene späteste Antike, von der sie einzig ihren Ausgang nehmen konnte, sich immer mehr der eigentlich plastischen Gesinnung entfremdet hatte und endlich nur mehr in der Malerei und in einer überwiegend kleinformatigen und von durchaus unplastischen, ja antiplastischen Prinzipien beherrschten Reliefkunst sich betätigte, so hat sie selbst sich das Problem gestellt, von diesen Grundlagen (und namentlich von der Miniatur) aus zu einer neuen, echt plastisch stilisierten und schließlich zu voller „Ronde bosse" entwickelten Monumentalskulptur vorzudringen: die Plastik des Altertums, das bis zu jenem großen Umschwung seiner Ausgangsphase stets eine „statuarische" Freiskulptur gepflegt und jahrhundertelang auch das Relief im Sinne dieser Statuarik behandelt hatte, hatte Formen hervorgebracht, die von vornherein in einer Sphäre plastisch-körperlicher Anschauung erzeugt und ausgebildet worden waren — die Plastik des Mittelalters (deren größtes Wunder die Tatsache ihres Daseins ist) stand vor dem Problem, für eben diese ursprünglich antiken, aber inzwischen ihrer Fülle und Lebendigkeit entkleideten Formen gleichsam von neuem eine Möglichkeit der plastisch-dreidimensionalen Entfaltung zu finden. Und es ist klar, daß dieses Problem nicht durch ein einfaches Zurücklenken in die endgültig verlassenen Bahnen der „klassischen" Antike gelöst werden konnte, vielmehr zur Entdeckung eines Gestaltungsprinzipes drängte, das das angestrebte Ziel eines

neuen plastischen Monumentalstils auf einem grundsätzlich andern, der veränderten historischen Situation entsprechenden Weg zu erreichen gestattete.

III.

Die Werke der klassisch-griechischen Kunst (und Ähnliches gilt schon von der archaischen, ja schon von der des alten Orients, nur daß das, was von der Klassik in dynamischem Vollzuge dargestellt zu werden pflegt, uns dort in statischem Vollzogen-Sein vor Augen tritt) entstehen durch eine unmittelbare Verbindung von stofflichen und dreidimensionalen Teileinheiten, die sich zu einem ebenfalls stofflichen und dreidimensionalen Ganzen zusammenfügen, dabei aber in formaler und funktionaler Beziehung wohl unterschieden bleiben und innerhalb des neuen Ganzen stets ihre Eigenbedeutung zu wahren wissen. Der klassisch-griechische Tempel setzt sich aus relativ selbständigen, mit ganz bestimmten Aufgaben betrauten und zueinander in bestimmtem Maßverhältnis stehenden Organen zusammen, die ihrerseits in ähnlicher Weise in Unterorgane zerfallen: aus den „tragenden“ Säulen mit ihren elastischen Basen, ihren fast muskelhaft schwellenden Schäften, ihren dem Architravdruck kraftvoll entgegenwirkenden Kapitälen, aus den „lastenden“ Gebälken mit ihren mannigfaltigen Teilgliedern, aus den „füllenden“ Giebelfeldern, Metopen und „Kalymmata“, die selbst die Decke als eine Summe körperlicher Einzeldinge erscheinen lassen. Und wie das klassisch-griechische Bauwerk, zumal die praktisch unentbehrliche Wand für den künstlerischen Eindruck fast völlig zurücktritt, als ein Gefüge, nicht als ein Gemäuer, noch viel weniger als „Raum“ sich darstellt: so pflegt auch die klassisch-griechische Skulptur die menschliche Gestalt aus ihren deutlich voneinander abgesetzten

und dennoch durch mannigfache künstlerische Mittel zur inneren Einheit verbundenen Gliedern und Gliederkomplexen aufzubauen, fügt nach demselben Prinzip eine Mehrzahl von Einzelfiguren zur Gruppe zusammen und läßt sogar dem Körper das Gewand, der Figur den Reliefgrund als ein selbständiges und stofflich-dreidimensionales Gebilde gegenübertreten.

Die hellenistisch-römische Kunst hat diese stofflich begrenzten Teileinheiten der griechischen Klassik in einem (für die künstlerische Anschauung unstofflichen) Freiraum zu verbinden gesucht: dem Übergang vom „tektonischen" Säulen-Gebälkbau zum „raumschöpferischen" Mauer-Gewölbebau entspricht die Neigung zu scheinbar perspektivischem Zusammenschluß der Bildelemente in der Malerei, zu „malerischer" Oberflächen-Charakteristik in der dem Genrehaften und Porträtmäßigen sich zuwendenden Plastik; und die Beobachtung der Veränderungen, die die mathematisch bestimmbaren Formen und die bisher als gleichsam unveränderlich betrachteten Dingfarben durch das in jenem Freiraum fluktuierende Licht erleiden, führt zur Entstehung jenes „Illusionismus", der den römisch-kampanischen Wandgemälden dieser Epoche ihren dem Anschein nach so modernen Charakter verleiht. Allein wie die experimentelle Beobachtung nur da zu der Erkenntnis eines „Gesetzes" zu führen vermag, wo das Denken des Experimentators bereits die Möglichkeit und Notwendigkeit desselben voraussetzt, so ist auch die Herstellung einer vollkommenen Einheit zwischen stofflichen Dingen und unstofflichem Freiraum nicht eher möglich, als nicht das Bestehen einer solchen Einheit von vornherein dem künstlerischen Bewußtsein gewiß ist; dies künstlerische Bewußtsein aber war auch in römisch-hellenistischer Zeit noch so sehr von der klassischen Vorstellung der

stofflich begrenzten Einzelelemente beherrscht, daß es den Raum — anstatt ihn jenseits dieser Einzelelemente vorauszusetzen — nur an denselben abzulesen vermochte. Wie die römische Baukunst, so sehr sie im Gegensatz zur klassisch-griechischen als eine raumgestaltende sich darstellt, doch in der Regel die raumbegrenzenden Mauern und Gewölbe unter dem System einer scheinbar tektonischen Säulen- oder Pilasterordnung, einer scheinbar körperlichen Kassettenverschalung verbirgt, so kommt die römische Malerei bei aller Tendenz zu perspektivischer Raumillusion und quasi-impressionistischer Formen- und Farbenauflockerung doch von der Vorstellung nicht los, daß die Welt ein bloßes Kompositum aus stofflich begrenzten Einzeldingen sei: ihre glänzenden Beobachtungen haften gewissermaßen noch immer am Einzelobjekt, so daß sie wohl zur Veranschaulichung scheinbar perspektivischer Größen-Differenzen, nicht aber zur Veranschaulichung einer wirklich perspektivischen (d. h. gesetzmäßigen) Größen-Abnahme, wohl zur frappant „illusionistischen" Darstellung der an den Einzeldingen sich offenbarenden Farb- und Lichtphänomene, nicht aber zur Wiedergabe einer einheitlichen „Beleuchtung" oder gar einer konsequenten Luftperspektive gelangt ist. So vermögen denn all' die „optischen" Phänomene, indem sie in ihrer eigentümlichen Zusammenhangslosigkeit kaum ein Prinzip ihres Ursprungs, geschweige denn ein Gesetz ihres Vollzuges erkennen lassen, die angestrebte freiräumliche Verbindung der Einzeldinge mehr anzudeuten, als eigentlich zu realisieren: und gerade deshalb scheinen uns selbst die fortschrittlichsten römischen Gemälde, nämlich die Landschaftsbilder, in eine sonderbar unfeste, traumhaft-kimmerische Welt hineinzuführen, die von der sicher gefügten Realität der neuzeitlichen Kunst in letzter Linie grundverschieden ist.

Erst die spätantik-altchristliche Kunst hat jene zugleich die Einzelobjekte und die zwischen ihnen befindlichen Rauminter-valle übergreifende Einheit geschaffen — geschaffen aber nur dadurch, daß sie sowohl die Plastizität und Funktionalität der Körper, als die Tiefenerstreckung und die Lufterfülltheit des Raumes (dessen vorherige Eroberung sie aber notwendig voraus-setzt!) bis zu einem gewissen Grade preisgab und diesen mit jenem zu einer unsubstantiellen, gleich einem diaphanen Schleier über die Fläche hingebreiteten Bildschicht verwob. Die Darstellung der Einzeldinge hat in der spätantik-altchristlichen Kunst die illusio-nistischen Errungenschaften zu einem großen Teil bewahrt; allein indem die frei verteilten Farbflecken der älteren Malerei und die zart-huschenden Lichter und Schatten der älteren Plastik sich immer mehr zu linearen Gebilden zusammenziehen (die aber durchaus noch nicht als zeichnerische Grenzkonturen wirken, sondern sich stets als Lichtbahnen oder Schattenkanäle zu erkennen geben) — indem die Figuren ihrer organischen Gegliedertheit verlustig gehen und körperlich gleichsam erstarren, indes Hände und Blicke um so intensiver zu sprechen beginnen — indem an Stelle der schrägen Verkürzung die für die Tiefenvorstellung weniger anregende Frontalansicht bevorzugt, und die Verkürzung, wo sie erhalten bleibt, nicht mehr durch Schlag- und Körperschatten in Wirkung gesetzt wird, erscheinen die Gestalten der spätantik-altchristlichen Kunst ihres vielteiligen und plastischen Charakters zugunsten eines einfachen und relativ flächenhaften, wenn auch noch keines-wegs „ornamentalen" Eindrucks entkleidet (bezeichnend dafür die häufige Umwandlung der vollrunden Nischenstatue in eine vor leicht konkaver Folie stehende Relieffigur, die gleichsam ihre Flächenprojektion bedeutet). Und indem auf der andern Seite die

„natürliche", perspektivisch vertiefte Räumlichkeit zu einer flachen Schicht zusammenschrumpft, die — ohne daß ihre Tiefenerstreckung ablesbar würde — nur gerade die in ähnlicher Weise reduzierten Einzeldinge aufzunehmen vermag, fließen diese mit jener zu einem gleichsam substanzlosen Gewebe zusammen, innerhalb dessen die Gesamtheit der abbreviierten Einzelobjekte als „Muster" und der in gleichem Sinne abbreviierte Raum als der dem Muster gleichwertige „Grund" erscheint. Die Malerei bringt diese neue künstlerische Absicht am unzweideutigsten dadurch zum Ausdruck, daß sie das landschaftliche oder architektonische Ambiente durch Goldgrund ersetzt — die Reliefplastik (denn daß die Freiskulptur ihr gegenüber immer mehr zurücktreten mußte, bedarf nach dem soeben Angedeuteten kaum einer weiteren Erklärung) dadurch, daß sie den materiellen Reliefgrund unter den Schatten der stark unterarbeiteten Erhebungen verschwinden läßt; dort ist der Gegensatz zwischen Einzeldingen und Raum in der Einheit eines rhythmischen Wechsels von Farbe und Gold, hier in der Einheit eines rhythmischen Wechsels von Helligkeit und „Tiefendunkel" aufgehoben; und auch da, wo der Reliefgrund sichtbarer hervortritt, scheint er bei seiner eigentümlich lockeren Beziehung zu den auch hier noch „illusionistisch" stilisierten Einzelobjekten nicht sowohl eine hinter denselben befindliche Wand zu verkörpern, als vielmehr einen mit ihnen zur Einheit verwobenen Raum zu symbolisieren. Nicht anders als das spätantike Relief zum klassischen verhält sich die altchristliche Basilika zum griechischen Tempel. An Stelle der plastisch durchgeformten Säulen und Gebälke sind die durch kein pseudotektonisches Scheingerüst verhehlten, aber durch ihren Mosaikschmuck gewissermaßen entkörperlichten W ä n d e für den Eindruck bestimmend, und die (in den entwickelten Beispielen

anstatt durch Architrave durch Bögen verbundenen) Säulen werden nicht mehr als Organe einer in vertikalem Sinne wirkenden Stützfunktion, sondern als Objekte einer in horizontalem Sinne vollzogenen Reihung verstanden: sie schließen sich mit den ihnen gleichwertigen Interkolumnen zu raumbegrenzenden Fluchten zusammen, die, gleichsam aufgelockertere Wände, in ihrer architektonischen Bedeutung nicht allzusehr verschieden sind von den durch ihre großen Fenster in ähnlichem Hell-Dunkel-Wechsel rhythmisierten Obermauern. Selbst die Gestaltung der Decke als offener Dachstuhl läßt sich vielleicht aus dieser Neigung, kompakte Körper mit freiräumlichen Intervallen zu rhythmischer Flächeneinheit zu verbinden, am besten begreifen.

IV.

Nichts anderes dürfte den fundamentalen Unterschied zwischen der abendländischen und der byzantinischen Kunst so scharf beleuchten, wie die Tatsache, daß jene, nicht aber diese, das Bedürfnis empfunden hat, mit den Gestaltungsprinzipien der spätantik-altchristlichen Kunst grundsätzlich zu brechen. Nicht als ob der byzantinische Stil jeder Entwicklung entbehrt hätte: allein diese Entwicklung bedeutet weniger Verneinung, als Differenzierung und abschließende Durchführung der schon von der späten Antike verfolgten Absichten. Bald mehr die griechischen, bald mehr die orientalischen, bald mehr die „illusionistischen", bald mehr die „idealistischen" Elemente des spätantik-altchristlichen Mischstils hervorhebend und sie alle bis zu einem gewissen Grade verbindend, ist die byzantinische Kunst im großen ganzen die dort bereits beschrittenen Wege zu Ende gegangen: ohne daß ernstliche Versuche zur Wiederbelebung der Freiskulptur unternommen würden,

II

HAMBURG. Museum für Kunst und Gewerbe. Byzantinische Elfenbeinmadonna. Wohl Anf. XI. Jahrh. Phot. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

schreitet die Reduktion des Plastischen und Tiefräumlichen sowie die Linearisierung der Licht- und Schattengebilde im allgemeinen unaufhaltsam fort (im allgemeinen, denn gerade die konservative Gesinnung der byzantinischen Kunst macht ihr immer wieder ein Zurückgreifen auf frühere, der hellenistisch-römischen Antike nahestehende Schöpfungen möglich, und gegen Ausgang des Mittelalters gelangt auch sie, z. T. unter abendländischem Einfluß, zu gewissen „Fortschritten" im Sinne des neuzeitlichen Naturalismus); und noch immer beschränkt sich die Plastik im wesentlichen auf die Hervorbringung von stark unterschnittenen „Tiefendunkel-Reliefs", die oft den Anschein von Filigranarbeiten oder aber von puppenhaft kleinen Altartabernakeln gewinnen, und (weitaus häufiger) von Flachreliefs, deren Gestalten infolge der Verhärtung aller Einzelformen oft geradezu den Eindruck abgeplatteter Freifiguren machen (vgl. Textabb. II, wo dieser pseudostatuarische Eindruck durch Entfernung des Hinter- *Abb. II* grundes noch gesteigert erscheint).

Demgegenüber ist, wie schon gesagt, das abendländische Mittelalter bestrebt gewesen, der Kunst die seit dem Ausgang des Altertums verlorene Dreidimensionalität und Substantialität zurückzuerobern; allein die künstlerischen Möglichkeiten dieses wirklich „neuen" Stils mußten, zum mindesten negativ, durch die Ergebnisse der voraufgegangenen Entwicklung bestimmt sein. Nachdem die spätantik-altchristliche Kunst die stofflich begrenzten Teileinheiten, die das alleinige Gestaltungsmaterial der klassischen Antike gewesen waren, und die auch die hellenistisch-römische Kunst nicht restlos mit einem umgebenden Raume hatte verschmelzen können, mit ihrem Hinter- oder besser Zwischengrund zu jener homogenen Einheit verbunden hatte, von der im

vorigen die Rede war, ist der Begriff der Kontinuität — bis an die Schwelle unserer Zeit — das Leitprinzip der nachfolgenden Stilperioden geblieben: auch die Kunst des abendländischen Mittelalters konnte nicht umhin, die von der spätantik-altchristlichen Kunst geschaffene Kontinuität als solche zu bewahren — nur suchte sie eine Möglichkeit, sie aus einer unsubstantiellen und flächenhaften Einheit in eine substantielle und dreidimensionale Einheit umzuwandeln — ihr Weg führt daher nicht zurück zum Körperstil des hohen Altertums, sondern vorwärts zu einer Gestaltungsweise, die wir vielleicht am besten als „Stil der Masse" bezeichnen können. Der „Körper", so wie wir seinen Begriff für unsere Zwecke bestimmen wollen, ist ein dreidimensionales und materielles Gebilde, dessen Zusammenhang für den künstlerischen Eindruck durch das Verbundensein unterscheidbarer Teile von individuell bestimmter Ausdehnung, individuell bestimmter Form und individuell bestimmter Funktion („Organe") gewährleistet wird; die „Masse" dagegen ist zwar ebenfalls ein dreidimensionales und materielles Gebilde (und eben deshalb nicht minder zum Substrat eines neuen plastischen Monumentalstils geeignet), jedoch ein solches, dessen Zusammenhang für den künstlerischen Eindruck durch das Verbundensein ununterscheidbarer Teile von gleichartiger, nämlich unendlich kleiner, Ausdehnung, gleichartiger Form und gleichartiger Funktion („Partikel") gewährleistet wird. Dort handelt es sich um ein „quantum discretum", das durch Zusammenhalten seiner Glieder — hier um ein „quantum continuum", das durch Zusammenhaften seiner Atome Bestand hat; dort scheinen die Teile sich zur Einheit zusammenzufügen, hier scheint die Einheit sich in Teile zu differenzieren. —

III

HALBERSTADT, Domschatz. Byzantinische Silberschale. XI. Jahrh. Phot. Dr. Stoedtner, Berlin (nach einer ebenfalls im Domschatz zu Halberstadt befindlichen Nachbildung; die Randfiguren, steinigende Juden darstellend, sind sächsische Originalarbeiten aus der Mitte des XIII. Jahrh.).

Dieses „Massenprinzip“ in vollem Umfange und in ganzer Reinheit zu verwirklichen, ist der Romanik vorbehalten geblieben. Bereits die vorkarolingische Kunst hatte die immer noch illusionistisch empfundenen Gebilde der spätesten Antike auf ein (zunächst nur als Degeneration derselben sich darstellendes) Liniensystem reduziert und den unsubstantiellen Eindruck eines lockeren Helldunkelgewebes im Sinne einer gelegentlich recht handfesten Materialität umgewandelt; allein erst die Romanik hat (nachdem *Abb. 1* die karolingische wie namentlich die ottonisch-salische Epoche einen neuen gewaltigen Zustrom antikischer und orientalischer „Form“ ins Abendland hineingeleitet und damit der Folgezeit gewissermaßen das Substrat der großen grundsätzlichen Umgestaltung geliefert hatte) die Preisgabe der alten illusionistischen Werte durch die Eroberung neuer — nämlich zeichnerischer und plastischer — ersetzt: erst sie hat die „Linie“, die anfangs nur die Verhärtung von Lichtbahnen und Schattenfurchen gewesen war, zu einem künstlerischen Ausdrucksmittel sui generis gemacht und sie zum Träger eines eigengesetzlich-kalligraphischen Zeichenstils erhoben; und erst sie hat die verfestigte Welt, die anfangs nur eine vergröberte darstellte, und die sich daher in der Zwischenzeit erst noch einmal hatte verfeinern müssen, zu einer plastisch-streng und plastisch-dreidimensional geformten umgeschaffen — das Erbe der Antike, das unverändert festzuhalten dem Mittelalter unmöglich war, durch einen entschlossenen Eintausch in gänzlich andersartige Werte fruchtbar machend und gerade der „Degeneration“ der antiken Darstellungsmittel einen neuen und positiven Sinn abgewinnend.

Vergleichen wir etwa die um 1080 entstandene Grabplatte Rudolfs von Schwaben mit der um einige Jahrzehnte jüngeren des *Abb. 13*

Abb. 14 Sachsenherzogs Widukind und der in die Zeit um 1152 datier-
Abb. 23a baren des Magdeburger Erzbischofes Friedrich von Wettin, so vermögen wir die immer konsequentere Herausbildung eines „massemäßigen“ Stils mit großer Deutlichkeit zu erkennen. Die Grabplatte Rudolfs, deren Stil man als „spätottonisch“ bezeichnen mag, erscheint — den beiden andern, mehr oder minder „romanischen“ Denkmälern gegenüber! — als ein der spätantik-altchristlichen Auffassung noch relativ nahestehendes Kunstwerk. Das flache und zugleich sehr weiche, fast verwaschene Relief läßt eine plastische Entfaltung und Verfestigung der zart-gebrechlichen Figur nicht zu, gestaltet sie aber nicht ohne klare Hervorhebung ihrer organisch-natürlichen Gliederung (vgl. etwa die Andeutung des Ellenbogens, die Fingergelenke und Knöchel); es zeigt uns die Gestalt in jener spezifisch „spätantiken“ Reduktion, die weniger ihren „körperhaften“ Aufbau als ihre Substantialität und ihr Volumen verneint, und die den Eindruck der fest begrenzten plastischen Form hinter dem Eindruck eines fluktuierenden Licht- und Schattenspieles zurücktreten läßt. Die Tendenz zum „Illusionismus“, für die, wie schon das Magdeburger Gegenbeispiel lehrt, nicht etwa eine Rücksicht auf das Bronzematerial maßgebend gewesen sein kann, verschafft sich noch in mannigfachster Weise Geltung: in der Darstellung der Augen durch (heute ausgebrochene) Glasflüsse, in der bewußten Ausspielung der scharfen Glanzlichter gegen die Dunkelheiten, vor allem aber in der nur scheinbar linearen Bezeichnung der Falten, die in Wahrheit nicht sowohl durch eingeritzte Linien als vielmehr durch die Randlichter der zart reliefierten Gewandzüge bewirkt wird. Die Einfassung durch einen breiten und kräftigen Rahmen, dessen Ausladung hinter der der Relieffigur nicht zurückbleibt, vollendet den

unstatuarischen Eindruck, den man mit Recht einen „bildmäßigen“ genannt hat — wie denn die figurierte Grabplatte des hohen Mittelalters, von der wir hier das erste Beispiel vor uns haben, scheinbar tatsächlich aus einem über dem Grabe angebrachten Wand-Gemälde hervorgegangen ist. —

Demgegenüber bedeutet bereits die Grabplatte Widukinds, so sehr sie in mancher Beziehung noch derjenigen Rudolfs verwandt ist, einen unverkennbaren Fortschritt im Sinne des plastischen Monumentalstils: noch ist (d. h. war) die Iris der Augen durch eingesetzte Glaspasten bezeichnet, noch ist die Gestalt verhältnismäßig schlank und feingliedrig gebildet — allein schon ist das flache Relief zu prall-erfüllter Rundung aufgehöht, schon beginnen überall die Tiefenrelationen mit den Ebenenrelationen zu rivalisieren (bezeichnend dafür die Aufstellung der ehemals im Leeren schwebenden Figur auf einem Fußkissen), schon sind die Formen des ehemals in zartem Auf und Ab der Flächen modellierten Kopfes zu einer rundlichen Gesamtform vereinfacht (wie auch die Hand weit weniger gegliedert ist und das feine Lilienszepter sich in einen tüchtigen Kommandostab mit kerbschnittmäßig vergröbertem Dreiblatt verwandelt hat), und überall ist die fließende Weichheit einer harten Bestimmtheit gewichen, wird weniger mit der Wirkung substanzlos-fluktuierender Lichter und Schatten, als mit dem Eindruck präzis geformter Volumina und fester, unmittelbar in die Masse eingeritzter Linien gerechnet.

Die hier schon deutlich ausgesprochene Tendenz hat im Grabmal Friedrichs von Wettin ihren unüberbietbar prägnanten Ausdruck gefunden. Das noch weit stärker ausladende Relief, das die Gestalt gewaltsam über die Ebene des Grundes hinaustreibt (wie überhaupt die Ansicht, daß das romanische Relief durch strenge

Innehaltung einer „Vorderebene“ gekennzeichnet sei, durchaus nicht überall zutrifft), kommt dem Ideal einer vollplastischen Großkunst wesentlich näher; und wenn bereits die Widukind-Figur nicht mehr von einem bildmäßigen Rahmen, sondern von einer — jetzt teilweise zerstörten — Architektur umgeben gewesen war, so verhilft der Magdeburger Künstler seiner Bischofsgestalt zu einer noch „statuarischeren“ Wirkung, indem er sie überhaupt nicht mehr mit einem ebenso plastisch-ausladenden Gebilde rivalisieren läßt, vielmehr ihre Umrahmung zu einer bescheidenen Randeinfassung zurückbildet, die nicht mehr (wie im Falle des Rudolf von Schwaben) als Rahmung einer die Figur in sich begreifenden Bildfläche, sondern nur noch als die Begrenzung einer mit der Figur verschmolzenen Hintergrundsplatte erscheint; bei der jüngeren
Abb. 23b Magdeburger Grabplatte, die stilistisch schon jenseits der „strengen“ Romanik steht, ist diese Befreiung der Figur aus dem sie früher umschließenden, jetzt aber zur bloßen Plattenbegrenzung entwerteten Rahmen durch das Motiv der überschneidenden Mitra noch weiter betont. —

Allein indem die romanische Kunst des XII. Jahrhunderts die Plastizität der klassischen Antike zum Teil zurückerobert zu haben scheint, hat sie zugleich den stilistischen Gegensatz zu ihr so rücksichtslos vertieft, daß wir erst hier vor einem Zeugnis ihrer völligen Umformung stehen: wenn die Gestalt Rudolfs von Schwaben, ja selbst noch die Gestalt des Widukind, das klassisch-antike „Körperprinzip“ nicht gänzlich verleugnet hatte, so ist die Gestalt des Friedrich von Wettin in denkbar reinster Weise „Massenform“. Der ganze Körper ist zu einem blockhaften, kaum mehr differenzierten Gebilde geworden, innerhalb dessen wir weder die Oberarme von der Brustpartie, noch die beiden Beine voneinander zu

unterscheiden vermögen, und die Gewandung umgibt nicht mehr den darunter befindlichen Leib, sondern sie ist mit ihm zu einem einheitlichen Gebilde verschmolzen, aus dem die einzelnen Stofflagen der Priestertracht wie in Flachschnitttechnik herausgeholt sind, und das durch die eingeritzten Faltenlinien gewissermaßen ornamentiert wird. Was nicht in der Hauptmasse des Rumpfes enthalten ist, erscheint als Teilmasse mit ihr verwachsen: die klobigen Füße und Hände (bezeichnend, daß die eine genau senkrecht, die andere genau wagerecht gehalten wird, denn die ästhetische Entdeckung der „Masse" bedeutet zugleich eine neue Bejahung der Schwerkraft), der Bischofsstab, der sich zum Körper etwa so verhält, wie eine romanische Wandvorlage zur Mauer, der kugelige Kopf, aus dem die typisch romanischen „Glotzaugen" als neue, kleinere Teilmassen herausgetrieben sind — das alles ist mit dem mächtigen Rumpf zu einer einzigen Gesamtmasse verschmolzen, die auch den Reliefgrund mit in sich begreift (vgl. besonders die Seitenansicht); denn wie die Gewandung mit dem *Abb. 24* Körper, so wächst die ganze Figur mit dem Reliefgrund zu einer Einheit zusammen, die — durch die homogene Struktur des plastischen Stoffes als solchen gewährleistet — der Betonung durch eine streng innegehaltene „Vorderebene" zwar fähig ist, aber durchaus nicht bedarf: das romanische Relief, als massenmäßig aufgehöhte Flächenform, will nicht von vorn nach hinten, sondern von hinten nach vorne gelesen werden.

Diesem Begriff der Massenhomogenität widerspricht es nur scheinbar, wenn innerhalb einer „Gesamtmasse" zwischen „Hauptmasse" und „Teilmasse" unterschieden werden konnte. Auch das „massemäßig" empfundene Kunstwerk bedarf ja, wenn anders es Kunstwerk sein soll, einer bestimmten Organisation, die

hier wie überall nur darin bestehen kann, daß eine „Mannigfaltigkeit“ zur „Einheit“ gebunden wird; auch in ihm müssen sich, so homogen und unzertrennbar es seinem Wesen nach ist, in irgendeiner Weise Teile zum Ganzen zusammenordnen; und nur darin besteht der Unterschied zwischen einer „körpermäßigen“ und einer „massemäßigen“ Vorstellungsweise, daß dort die Teile als an und für sich gesonderte verstanden sind, die demgemäß durch kompositionelle Mittel um so inniger verbunden werden müssen — hier aber als an und für sich verschmolzene, die demgemäß durch dispositionelle Mittel um so schärfer auseinanderzuhalten sind. Die klassisch-antike Statue etwa baut sich aus ihren Gliedern in der Weise auf, daß diese durch lauter durchgreifende Gelenke voneinander geschieden sind, daß Unterschenkel und Oberschenkel, Oberschenkel und Rumpf, Rumpf und Arme als grundsätzlich getrennte, a priori individualisierte Einzelelemente erscheinen (daher die künstlerischen „Einschnitte“ stets mit den anatomischen zusammenfallen), allein um so eifriger zeigt sich der antike Künstler bestrebt, die Verbindung derselben sicherzustellen, indem er sie in Proportion und Bewegung (*συμμετρία* und *ῥυθμός*) aufeinander Bezug nehmen läßt und gerade die Trennungsstellen durch sanftes Ineinanderführen konvexer und konkaver Flächen und Linien zugleich zu Überleitungsstellen macht. Die streng-romanische Figur dagegen ist ein von vornherein als völlig einheitlich empfundenes Gesamtgebilde, das weniger aus Einzelgliedern aufgebaut, als in Teilmassen differenziert erscheint; die Cäsuren, die diese Teilmassen voneinander und von der Hauptmasse scheiden (und die durchaus nicht immer mit den natürlichen Teilungsstellen des Körpers zusammenfallen), werden daher nicht als durchgreifende Gelenke, sondern als nur oberflächlich zerlegende, den eigent-

lichen Kern des Ganzen nicht berührende Grenzmarken verstanden. Allein gerade deshalb, weil so die Einheit des Gesamtgebildes von vornherein sichergestellt ist, bedürfen seine Teile weder der proportionalen, noch der bewegungsrhythmischen Zusammenstimmung. Das Größenverhältnis der Glieder ist schwankend und nach klassischen Begriffen meist „unschön" und „unnatürlich", die Körperhaltung ist starr und umgekehrt da, wo sie lebhaft erscheinen soll, von einem wilden, den organischen Zusammenhang des Körpers verneinenden Bewegungsdrang beherrscht; und je weniger eine innerliche, gelenkmäßig-durchgreifende Trennung der einzelnen Körperabschnitte vorliegt, um so entschiedener ist eine äußerliche Sonderung der einzelnen Massenteile vollzogen: Rumpf und Hals, Hals und Kopf, Handteller und Arm erscheinen oft fast unvermittelt aneinandergesetzt (wie sich überhaupt die streng romanische Konturführung anstelle der konvex-konvexen Wellenlinie gern der konvex-konkaven Arkadenlinie bedient): gerade weil die Figur im Grunde kein wirkliches „Knie" hat, kann sich die Stelle des Knies in „unnatürlich" harten Linien zur Geltung bringen, und gerade weil die Augen nicht als besondere *Abb. 20b, 30* Organe in den Kopf eingebettet, sondern als seine Teilmassen von vornherein in ihm enthalten sind, dürfen sie ihre brillenmäßig-scharfe Begrenzung erhalten.

So wird also der Ausgleich von Mannigfaltigkeit und Einheit von einer körpermäßig vorstellenden Kunst durch eine dynamische „Komposition" des Ganzen bei grundsätzlich getrennten und verschiedenartigen Teilen, von einer massemäßig vorstellenden Kunst dagegen durch eine (mechanische und gleichsam nur die Oberfläche berührende) Zerlegung des Ganzen bei grundsätzlich verschmolzenen und homogenen Teilen vollzogen, und

dieses Ordnungsprinzip gilt innerhalb des streng-romanischen Stils nicht nur für den Aufbau der Einzelgestalt, sondern auch da, wo mehrere Figuren zu einem größeren Ganzen zusammentreten. Auf der einen Seite liebt diese Kunst selbst da, wo eine szenische Beziehung früher durch kompositionelle Verflechtung oder „malerische" Vereinheitlichung zum Ausdruck gekommen wäre, die einfache „Reihung" unvermittelt nebeneinandergesetzter Einzelfiguren, die aber schon durch ihre Substanzgemeinschaft mit einem durchlaufenden Reliefgrund in eigentümlicher Weise vereinigt
Abb. 51 erscheinen — auf der anderen schließt sie die Gestalten zu massemäßig verschmolzenen „Gruppen" zusammen, die gleichwohl — sub specie „körpermäßiger" Kompositionsprinzipien betrachtet — aus innerlich wie äußerlich nicht miteinander verbundenen Teilen bestehen. Vergleichen wir etwa die bekannte, vermutlich schon zu Anfang des XI. Jahrhunderts entstandene Madonna des Essener
Abb. 1 Münsterschatzes mit den um die Mitte des XII. Jahrhunderts ent-
Abb. 21, 29 standenen Madonnen in Dresden und Erfurt, so sehen wir — von allen andern, gerade hier sehr deutlichen, Stilunterschieden ganz abgesehen — in der ottonischen Schöpfung das Kind und die Mutter als zwei vergleichsweise selbständige, mit leichter Mühe voneinander ablösbare Figuren gegeben, die aber — eben deshalb — durch eine formale und inhaltliche Wechselbeziehung „verbunden" sind; in den bereits romanischen Stücken dagegen sind beide Figuren zu einem so innigen Massenzusammenhang verschmolzen, daß die Anschauung sie auf keine Weise mehr voneinander zu trennen und als für sich bestehenden Körper vorzustellen vermöchte (wie auch die Madonna mit ihrem Thronsessel geradezu verwachsen erscheint), allein das Kind — ganz oder fast ganz in die Mittelachse der Gruppe gesetzt, strack aufgerichtet, und bald mehr, bald weniger genau

frontal gewendet — ist weder kompositionell noch handlungsmäßig mit der Mutter zusammenbezogen, vielmehr gleich ihr ausschließlich dem Beschauer zugewandt: die Essener und die Erfurter Madonna (dazwischen steht das schöne Paderborner Exemplar) bezeichnen *Abb. 9* den Anfangs- und Endpunkt einer Entwicklung, die zwei isolierte, aber verbundene Figuren allmählich zu einem verschmolzenen, aber zerlegten Gesamtgebilde umformt — zu einem Gesamtgebilde, innerhalb dessen der massemäßige Zusammenhang soweit verdichtet erscheint, daß er das Sonderdasein der beiden Gestalten aufhebt, während der körpermäßige Zusammenhang sich soweit gelockert hat, daß aus dem Konnex ein bloßer Parallelismus geworden ist.

Diese Entwicklung läßt sich auf allen Gebieten des Kunstschaffens in gleicher Weise verfolgen. Während etwa die antike Tür, deren System noch für die Aachener Münstertüren Karls des Großen und die Willigistüren des Mainzer Domes maßgebend blieb, in tektonischer Weise aus einzelnen körperlichen Gliedern, nämlich aus Rahmenwerk und Füllplatten, zusammengesetzt erscheint, beginnt bereits in den Bernwardstüren zu Hildesheim die Umformung *Abb. 3 ff.* dieses struktiv verbundenen Gefüges zu einer massemäßig verschmolzenen Einheit: die umgrenzenden und trennenden Profile werden nicht mehr als selbständiges Rahmenwerk verstanden, in welches Füllplatten eingelassen wären, sondern als bescheidene Vorlagen, die eine durchgehende Wand an ihrer Oberfläche in Felder zerlegen und aus der Masse derselben unmittelbar herausgeschnitten sind. Ganz ähnlich unterscheidet sich die Bernwards-Säule von ihren antiken Vorbildern dadurch, daß sie die (der *Abb. 6 ff.* Trennung von Rahmen und Füllplatten vergleichbare) Unterscheidung zwischen Säulenkern und Bildumhüllung beseitigt:

die Reliefs erscheinen nicht auf ein um die Säule gewickeltes Band auf-, sondern in die Masse der Säule selbst eingearbeitet, so daß die letztere, anstatt von einem die Darstellung tragenden Bildstreifen umwunden zu sein, an ihrer eigenen Oberfläche durch einen zwischen den Darstellungen stehengebliebenen Trennungsstreifen zerlegt werden muß. Ist bei den Bernwardstüren die Flächendisposition -- antikische Einteilung der Flügel in je zwei große, wenn auch nicht mehr nach dem Prinzip organischer Proportionalität, sondern nach dem Prinzip mechanischer Gleichheit zusammengestimmte Hauptfelder — noch nicht als vollkommen
Abb. 8 „romanisch" zu bezeichnen, so in den Augsburger Domtüren das Verhältnis zwischen Türmassiv und Vorlagen: einem dem Anschein nach byzantinischen und in Italien bis zum Beginn der Renaissance verbindlichen Schema entsprechend, ist hier die ganze Fläche, zum wenigsten der ursprünglichen Absicht nach, in lauter gleichmäßige, annähernd quadratische Felder aufgeteilt; allein indem die teilenden Leisten an ihren Kreuzungsstellen durch Nägel auf der Unterlage befestigt erscheinen, sind sie als von derselben trennbare, d. h. noch immer körperartige Gebilde gekennzeichnet. In vollkommener Reinheit hat sich der „romanische" Gedanke erst
Abb. 22 in den Türen der Kathedrale zu Nowgorod verwirklicht, die mit den Augsburger Domtüren zwar die echt mittelalterliche Flächenteilung, nicht aber das noch nicht vollkommen massengerechte Motiv der Nagelung gemeinsam haben, und deren Vorlagen zum erstenmal zu jener prachtvollen plastischen Fülle entwickelt sind, wie sie für die aus der gleichen Gießerwerkstatt hervorgegangene Grabplatte Friedrichs von Wettin charakteristisch war.

*

Wie die Grabplatte Friedrichs von Wettin zur Grabplatte Rudolfs von Schwaben, so verhalten sich die Kölner Dreikonchen-Anlagen des XII. Jahrhunderts (St. Aposteln und St. Martin) zu ihrem im XI. Jahrhundert entstandenen Vorbild, der Kirche St. Marien im Kapitol: in dem älteren Bauwerk sind die drei Apsiden von Umgängen oder besser Umräumen umgeben, die, mit den Binnenchören durch eine durchsichtige Arkatur kommunizierend, mit ihnen zu einer eher in altchristlich-byzantinischem, als in romanischem Geiste empfundenen Raumkombination verbunden sind — die jüngere, entwickelt romanische Kunst beseitigt die Umgänge, so daß die beiden dünnen Mauerschalen zu einer einzigen, tief ausgenischten Mauermasse zusammengezogen erscheinen, die nicht sowohl den Innenraum umfängt, als ihn vielmehr durch Aushöhlung sich abgewinnen läßt. — Auch für die große Baukunst gilt also der Satz, daß der im eigentlichen Sinne „romanische“ Stil von dem altchristlichen und byzantinischen durch seine Tendenz zur Plastizität, vom klassisch-antiken aber durch seine Tendenz zum Massemäßigen sich unterscheidet. Die Abschrägung und endlich Abtreppung der Fensterlaibungen, die so charakteristische Neuerung des Stufenportales (das hier im Norden nicht, wie in Armenien, aus einer Zusammenfügung einzelner Säulentore, sondern — gerade in seinen Anfängen säulenlos — durch die spontane Abtreppung der reinen Mauermasse entstanden zu sein scheint), die Gliederung der Wände und Pfeilerflächen durch anfangs rechteckige, später meist halbrunde Vorlagen: das alles sind Motive, durch die nicht nur die Dreidimensionalität und Substantialität, sondern auch der Massencharakter des Architekturgebildes bejaht wird. Die Fenster und Türen wirken nicht als in die Wandmasse hineingesetzte Fremdkörper, sondern diese selbst scheint,

nicht sowohl durchbrochen, als vielmehr zäh und schichtenweise sich zurückziehend, die — im Verhältnis zur Mauer bescheidenen — Öffnungen freigegeben zu haben; die Vorlagen treten nicht, wie in der römischen Architektur, als pseudotektonisches Scheingerüst zur Mauer hinzu, sondern erscheinen als deren eigene plastische Ausgestaltung (sehr lehrreich zum Beispiel der Vergleich einer romanischen „Zwerggalerie" mit einer dekorativen Kleinarkatur, wie sie etwa in Ruṣāpha sich findet); die Säulen — wo man sie beibehält, wird die antike Trennung von Schaft und Basis durch das bezeichnende Motiv der „Ecksporen" oder „Eckblätter" aufgehoben! — werden in immer zunehmendem Maße durch Pfeiler ersetzt, so daß selbst die Stützen weniger als selbständige körperliche Organe, denn als stehengebliebene Teile einer einheitlichen Bausubstanz wirken, innerhalb deren es keine „tragenden" und „getragenen" Glieder und keine „durchgreifenden" Gelenke gibt; und die Proportionen sind infolgedessen (denn nur die Glieder eines Körpers, nicht aber die Teile einer Masse sind einer a priori feststehenden maßstäblichen Beziehung zueinander und zum Ganzen bedürftig und fähig) nicht konstant, sondern variabel, so daß nicht selten innerhalb desselben Gebäudes zwei Glieder von gleichem Querschnitt zu völlig verschiedener Höhe entwickelt sind. Wie innerhalb der plastischen Einzelgestalt das Gewand mit dem Körper zur Einheit zusammengewachsen war, so duldet die strengromanische Architektur nicht mehr die Verdeckung des Mauerkerns durch eine wie immer geartete Inkrustation, geschweige denn die Vorlegung einer aus edlerem Material gebildeten Scheinfassade (sogar das gotische Maßwerk, das oft gleich einem lockeren Spitzengewand über das Bauwerk herübergeworfen erscheint, ist nichts der Masse irgendwie Fremdes, gewissermaßen zu ihr Hinzugekommenes, sondern, wenn-

gleich in noch so großer Verfeinerung und Verselbständigung, ein integrierender Bestandteil ihrer selbst); und wie uns das Bildungsgesetz der plastischen Gruppe in einer Zerlegung des an und für sich Verschmolzenen (anstatt in einer Verbindung des an und für sich Isolierten) zu bestehen schien, so zeigt sich in der Baukunst das Bestreben, auf der einen Seite die disparaten Teile des Kirchengebäudes wie Langhaus, Querhaus, Chor — häufig sogar zwei Chöre! —, Atrium und Türme zu einer burghaften Einheit zusammenzuziehen, auf der anderen aber durch scharfe, jedoch nicht trennende, sondern eben nur „zerlegende" Einschnitte die äußere Erscheinung wie den Innenraum des so entstandenen Konglomerates zu gliedern: bereits die Einführung des — schon in karolingischer Zeit belegbaren — „gebundenen Systems" mit seinem „quadratischen Schematismus" bezeichnet den Beginn einer sowohl von den klassisch-antiken, als auch von den altchristlichen Bauprinzipien sich abwendenden Entwicklung, die mit der Ausbildung der hochromanischen Gewölbebasilika ihren Höhepunkt erreicht — der Gewölbebasilika, die Wände und Decke zum erstenmal zu einem einzigen, homogenen Massen-Gebilde vereinigt, um es trotz dieser seiner Homogenität in eine Abfolge von Einzeljochen zu zerlegen.

Von hier aus wird begreiflich, daß auch das Verhältnis zwischen Architektur und Plastik in der romanischen Periode auf eine neue Grundlage gestellt wurde: erscheint die Plastik in der Antike in der Gestalt selbständiger Gebilde an das Bauwerk heran- oder in dasselbe hineingesetzt, so erscheint sie im ganzen hohen Mittelalter (und gerade an dem Verhältnis zwischen Skulptur und Bauwerk läßt sich erkennen, daß der gotische Stil nicht nur die Überwindung, sondern auch die Erfüllung des roma-

nischen Wollens bedeutet) unmittelbar aus ihm herausgeboren. Die antike Giebelgruppe, das antike Metopenrelief, die antike Nischenfigur, die antike Karyatide — all diese Dinge sind abgeschlossene Einzelkunstwerke, die, schmückend oder ersetzend, in beiden Fällen aber als selbständige Teileinheiten, in das Bauganze eintreten. Die mittelalterliche Bauskulptur dagegen (denn auch für das Verhältnis der Plastik zur Architektur gilt das Gesetz, daß Körper und Körper nur verbunden, Masse und Masse dagegen verschmolzen werden können) ist gleichsam eine Differenzierung oder Ausgeburt der Bausubstanz selbst: Wie die Figuren der Extern-
Abb. 15 steine als eine unmittelbare Ausgestaltung des gewachsenen Felsens sich darstellen, so ist ganz allgemein das mittelalterliche Relief aus-
Abb. 107, VIII gestaltete Wand, die mittelalterliche Karyatide ausgestalteter Kragstein, die mittelalterliche Portal-Statue in der Art der oberitalie-
Abb. 66, IV nischen und Baseler Beispiele ausgestalteter Gewändepfosten. Selbst die dem Anschein nach zu voller Selbständigkeit entwickelten Skulpturen der klassischen Gotik sind dank der mannigfachen Mittel, von denen weiter unten die Rede sein soll, noch unzertrennlich mit dem Bauwerk verklammert und seinem Zusammenhang eingegliedert. —

Man pflegt zu sagen, daß das hohe Mittelalter die Plastik dem „Banne der Architektur“ unterworfen habe; allein in Wahrheit scheint auch hier zwischen dieser und jener kein Suprematieverhältnis, sondern nur ein besonders enges Affinitätsverhältnis bestanden zu haben. In allen Epochen werden die verschiedenen Kunstarten, also auch Architektur und Plastik, innerhalb ihrer besonderen Sphäre notwendigerweise durch die gleichen allgemeinen Stilprinzipien bestimmt, und in fast allen haben sie die Tendenz, ihre Hervorbringungen zu irgendwelchen „Gesamtkunstwerken“

IV

FERRARA, Dom. Portalskulpturen. Etwa 1135—1140. Phot. Kunstgesch. Seminar, Marburg.

zu vereinigen; das Eigentümliche des hohen Mittelalters besteht nur darin, daß hier Bauwerk und Bildwerk — beide in gleicher Weise dem neuartigen Massenprinzip gehorchend — zu jener über die bloße Verbindung hinausgreifenden Daseinsgemeinschaft zusammenzutreten vermochten, die scheinbar eine Unterordnung der Plastik unter die Architektur, tatsächlich aber die Erfüllung eines für beide Künste verbindlichen, nur eben neuartigen und daher auch ein neuartiges Verhältnis zwischen ihnen bedingenden Gestaltungsprinzips bedeutete: die Bereitschaft der mittelalterlichen Plastik, in einen architektonischen Zusammenhang einzutreten, bedeutet ebensosehr eine Bereitschaft der mittelalterlichen Architektur, ihr Material der plastischen Ausgestaltung zu überantworten, und nur soviel ist zuzugeben, daß diese Bereitschaft — indem das Differenzierungsbedürfnis der massemäßig gestaltenden Baukunst dem Anlehnungsbedürfnis der massemäßig gestaltenden Bildkunst entgegenkam — auf beiden Seiten eine besonders große war. So ist die mittelalterliche Plastik zwar nicht der Architektur „unterworfen" gewesen, wohl aber hat sie sich, je mehr sie sich ihrer eigenen Stilbedingungen bewußt wurde, um so bereitwilliger mit derselben verschmolzen.

Einleuchtend aber ist es, daß diese Entwicklung einer wirklichen „Bauplastik", die bis auf wenige, frühe und in regionalen Besonderheiten begründete Ausnahmen notwendig Steinplastik war (denn die auf Massenhomogenität beruhende Vereinigung von Bauwerk und Bildwerk mußte notwendig die Wahl eines gleichartigen Werkstoffs, ja möglichst eine Blockgemeinschaft zwischen Statue und Säule bzw. Statue und Mauerwerk bedingen, und der in der Renaissance so beliebte Fassadenschmuck durch Bronzefiguren wäre im hohen Mittelalter unmöglich gewesen), — daß diese Entwicklung

einer wirklichen Bauplastik erst mit der Ausbildung des strengromanischen Stils beginnen konnte: erst er hat ja in beiden Künsten dem Prinzip der „Masse“ Geltung verschafft, und dadurch die Architektur zu plastischer Ausformung und die Plastik zu architektonischer Einschmelzung fähig gemacht; und in der Tat erscheinen die — bezeichnenderweise fast durchweg kleinformatigen — Skulpturen des XI. Jahrhunderts, sofern sie überhaupt in einen baulichen Zusammenhang eintreten konnten (vgl. die Beispiele
Abb. 10 von Xanten, Solnhofen, Brauweiler, Münster und Regensburg), noch nicht als aus der Bausubstanz herausgearbeitete und unverrückbar mit dem Gebäude verwachsene Architekturplastik, sondern als in die Bausubstanz eingelassene, aus dem Zusammenhang der Massenkräfte eximierte und gleichsam versetzbare Bildreliefs — nicht als Elemente, sondern als Zierat des architektonischen Ganzen. Der Gotik ist es dann vorbehalten geblieben, die echt romanische Errungenschaft einer essentiellen Vereinigung von Architektur und Plastik noch intensiver und zugleich in einem neuen Sinne auszuwerten.

V.

Der Hegelsche Gedanke, daß der historische Prozeß in einer Abfolge von Thesis, Antithesis und Synthesis sich vollziehe, scheint sich auch an der Entwicklung der Kunst insofern zu bewähren, als jeder stilistische „Fortschritt“, d. h. jede Entdeckung neuer künstlerischer Werte, zunächst durch eine partielle Preisgabe der jeweils vorhandenen erkauft werden muß; die weitere Entwicklung aber zielt gewöhnlich darauf ab, das im ersten Ansturm Beiseitegeworfene von Neuem (und unter neuen Gesichtspunkten) wiederaufzunehmen und den veränderten künstlerischen Absichten dienstbar zu machen. So war auch die radikale Umformung der südwest-

europäischen Antike zum nordwest-europäischen Mittelalter, die durchzuführen die weltgeschichtliche Mission der Romanik gewesen ist, und die — gegenüber einer aus mancherlei Quellen gespeisten Gegenströmung und nach mancherlei vorbereitenden Ansätzen (vgl. etwa die Reliefs von S. Emmeram, die Imad-Madonna in Paderborn, den Werdener Kruzifixus) — um die Mitte des XII. Jahrhunderts im großen Ganzen sich durchgesetzt hatte, nicht anders zu verwirklichen, als durch Vereinfachung auf Kosten des Reichtums, durch Verfestigung auf Kosten der Feinheit und durch Monumentalisierung auf Kosten der Freiheit: die fein gegliederten (und daher wenn auch nicht immer bewegten, so doch immer beweglichen) und stets wie in ein zartes lichträumliches Fluidum eingebetteten Formen der ottonisch-salischen Spätkunst mußten sich in jene massig-zusammengefaßten, bewegungslos-starren und bei der Einfachheit ihrer Linien und Flächen aus jedem Zusammenhang mit einem umgebenden „Raume" herausgelösten Gebilde verwandeln, die in ihrer elementaren Dreidimensionalität zunächst einmal die Lautlehre und Syntax der neuen plastischen Sprache festzulegen hatten, bevor die Poetik und Rhetorik derselben entwickelt werden konnte. — Allein schon in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts beginnen die nur im Gröbsten gegliederten Massen sich feiner zu differenzieren, die herben Formen weicher und schmiegsamer zu werden, die erstarrten Körper zu neuem Leben zu erwachen: Bereits die Figuren der Gröninger Emporenbrüstung, so streng und leblos sie den zwanzig oder dreißig Jahre jüngeren Hervorbringungen gegenüber sich darstellen, sind im Vergleich zu den um einige Jahrzehnte älteren ein wenig feiner organisiert und freier belebt: Gebärden und leise Kopfwendungen, bei den Christus zunächstsitzenden Aposteln

Abb. 10c

Abb. 9, 11ff.

Abb. 30

auch eine schüchterne Differenzierung des sonst durchaus frontalen Sitzmotivs, versuchen, die isoliert gereihten und — jede für sich — aus der Tiefe nach vorn getriebenen Figuren gleichwohl zueinander in innere und äußere Beziehung zu setzen, und das plastischer durchgebildete Gewand beginnt, dem Körper mit gewissen Sonderansprüchen gegenüberzutreten. Und wenn wir uns dann der Jahrhundertgrenze nähern oder sie gar überschreiten, sehen wir diesen Prozeß der Verfeinerung und Verlebendigung in immer
Abb. 54 rascherem Tempo vorwärtsgehen. Ob wir die Plektrudis mit den
Abb. 20b Quedlinburger Äbtissinnen, die Grabplatte des Erzbischofs Ludolf
Abb. 23b, 23a oder Wichmann mit der des Erzbischofs Friedrich von Wettin, die
Abb. 50, 55a, 21, 29 Madonnen von Lüttich und Cöln mit denen aus Otzdorf und Erfurt
Abb. 37ff. oder die Apostel der Halberstädter Chorschranken mit denen der
Abb. 30 Gröninger Emporenbrüstung vergleichen: überall scheint sich der Bann einer grandiosen, aber starren und lebensfeindlichen Kunstauffassung, die jede physische und psychische Bewegung gewissermaßen zum Stillstand gebracht hatte, wie durch allmähliche Entzauberung zu lösen. Wie die bereits bei den Gröninger Figuren zu einiger Selbständigkeit gediehenen Falten nunmehr in fließende, schwingende, strudelnde Bewegung geraten, wie in feinerer Artikulation der Glieder, in zarterer Modellierung der Oberflächen, in freieren und mannigfaltigeren — wenn auch noch keineswegs dem Flächenzwang enthobenen — Bewegungsmotiven ein neues körperliches Leben zum Ausdruck kommt, so scheinen die Geschöpfe dieser Kunst auch geistig zu einem zunächst noch gleichsam traumhaften, dann aber immer helleren Bewußtsein zu erwachen, scheint die unnahbare Strenge eines noch nicht durch Gefühle aufgelockerten Daseins allmählich einem Ausdruck menschlicheren Wollens und Empfindens zu weichen. Die Apostel, bisher in drohender

Unmittelbarkeit dem Beschauer entgegengewandt, sind nunmehr einem bald heftig sich äußernden, bald kontemplativ in sich selbst verharrenden Gefühlserlebnis hingegeben, der edle Anstand einer vornehmen Frau, die milde Lässigkeit eines Kirchenfürsten wird sinnfällig, fast schon persönlich zum Ausdruck gebracht, und die Madonna zeigt sich dem Gläubigen jetzt ebensowohl als liebende Mutter wie als thronende Gottheit: er sieht sie dem an sie angeschmiegten Kinde sich zuneigen oder die Brust reichen, den Knaben sorglich mit ihrem Mantel bedeckend und ihn unter halb gesenkten Lidern fast träumerisch anblickend. —

Es ist unzweifelhaft, daß diese gegen Ende des XII. und zu Anfang des XIII. Jahrhunderts entstandenen Werke einen neuen und kräftigen Einfluß der byzantinischen Kleinkunst voraussetzen — unzweifelhaft aber auch, daß dieser Einfluß nicht als die Ursache, sondern als das (wenn auch unentbehrliche) Werkzeug der stilistischen Wandlung anzusehen ist. In den Gestalten dieser zugleich antiken und christlichen, hellenischen und orientalischen Kunst schien sich ein immer noch klassisches Körpergefühl zu bekunden und gleichwohl durch eine dem mittelalterlichen Empfinden gemäße Tendenz zum Flächigen, Starren, Spirituellen gebändigt zu werden — sie hatte eine Fülle antikisch-lebendiger und dennoch zeichnerisch schematisierter Drapierungsmotive, eine Fülle antikisch-intensiver und dennoch formelhaft vereinfachter Ausdrucksbewegungen bewahrt, vornehme Gewandgesten, ergreifende Trauergebärden und die mütterlichen Zärtlichkeitsäußerungen der Madonnen; und wenn sich die abendländische Kunst seit der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich und Italien dem Einfluß dieser Formen- und Empfindungswelt in einer völlig neuen Weise zugänglich zeigte,

so konnte das — entsprechend dem die ganze Kunstgeschichte beherrschenden Affinitätsgesetz, laut welchem nur verwandte Stoffe aufeinander „reagieren“ — nur deshalb geschehen, weil sie nunmehr von sich aus einer Belebung und Differenzierung ihrer zunächst geflissentlich vereinfachten und entlebendigten Gebilde zuzustreben begann — einer Belebung und Differenzierung, wie sie sie in den Schöpfungen des Byzantinismus in einer ihr gerade noch faßlichen Weise verwirklicht sah: die „byzantinische Welle“ hat die romanische Kunst zu Zielen getragen, die sie von sich aus wohl nicht so rasch und nicht auf gleiche Art erreicht hätte, die aber nichtsdestoweniger ihre eigenen waren, und die sich, eben deshalb, der Sonderart der Völker und Stämme entsprechend zu differenzieren vermochten; bedeutete „Byzanz“ für den Niederrhein vor allem zarte, gehaltene Anmut, so bedeutete es für Sachsen und Thüringen vor allem Reichtum und Bewegung — zumal auch in der mit besonderer Liebe durchgebildeten Gewanddraperie —, und in Bamberg erhebt sich die innere Lebendigkeit des Byzantinischen, gesteigert schon durch die Übersetzungstätigkeit der
Abb. XII hier vermittelnden, beweglicheren Malerei und vertieft durch das Wirken einer wahrhaft genialen Künstlerpersönlichkeit, zu heroischem Pathos.

Dennoch hat dieser belebende Einfluß des griechischen Ostens — und der damit verbundene und vielfach sich mischende Einfluß des italienischen und französischen Südens — die deutsche Kunst nicht über die Romanik hinauszuführen vermocht. So lebhaft sie, vor allem im XII. Jahrhundert, um die Eroberung der dritten Dimension bemüht gewesen war — sie hatte doch diese dritte Dimension nur von der zweiten aus zu konstruieren, das Tiefenhafte nur als Aufschwellung der Fläche vorzustellen vermocht: die Fläche, sei

V

ARLES, St. Trophîme. Statuenpfeiler des Kreuzgangs. Um 1180. Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

sie nun materiell vorhanden oder nur vorstellungsmäßig vorausgesetzt, bleibt die Konstante, auf die die variablen Tiefenwerte bezogen werden müssen, so daß auch solche Werke, die, wie die Kreuzigungsgruppen und Madonnen, technisch bereits als Freiskulpturen sich darstellen, der Konzeption nach immer noch „reliefmäßig" erscheinen. Unter solchen Umständen konnte der Einfluß der byzantinischen und byzantinisierenden Kunst — die ja die Formenwelt der griechischen Klassik nur in flächenhafter Reduktion überlieferte — die deutsche Plastik wohl zu einem Fortschritt im Sinne der Bereicherung und Verlebendigung, nicht aber zu einem Fortschritt im Sinne der Verselbständigung und Monumentalisierung führen; ja, er hatte für sie — bei allem Gewinn an plastischem Vorstellungsreichtum — sogar einen gewissen Verlust an plastischer Darstellungsintensität im Gefolge: so sehr die Figuren der Hildesheimer und Halberstädter Chorschranken — von Werken wie den Hecklinger Engeln oder den Goslarer Kanzelreliefs ganz zu geschweigen — die früheren Arbeiten an Feinheit und Bewegtheit übertreffen, so sehr bleiben sie an Wucht und Fülle hinter ihnen zurück; die zarter gegliederten Körper erscheinen zugleich als weniger kraftvolle, das reichere Spiel der Gewänder gewinnt im Laufe der Entwicklung immer mehr den Charakter des Zeichnerisch-Dekorativen, und die plastische Ausladung nimmt, selbst bei den Freifiguren, wesentlich ab. (Vgl. die Halberstädter Apostel mit den Gröningern, den Johannes und die Maria der Halberstädter Kreuzigungsgruppe mit dem Erfurter Leuchterträger.) *Abb. 37 ff.* *Abb. 30* *Abb. 40, 27*

Die deutsche Kunst, so scheint es, hat von sich aus keinen endgültigen Ausgleich zu finden vermocht zwischen einer Gestaltung wuchtig-monumentaler, aber gleichsam nicht völlig durchformter Volumina, und einer Gestaltung lebensvoll differenzierter, aber —

wenn man so sagen darf — nicht völlig „verdichteter" Flächengebilde; der einzige deutsche Künstler, der die kompakte Form der strengen Romanik zugleich ganz zu bewahren und ganz zu durchdringen versuchte, der Meister der Bamberger Chorschranken, hat, leuchtend und verbrennend wie ein Meteor, das in die Atmosphäre eines fremden Gestirnes gerät, dieses sein Ziel erst unter dem Einfluß der französischen Gotik erreicht — und überflogen. —

Hier in Frankreich lagen ja die Verhältnisse insofern wesentlich anders, als der verstärkte byzantinische Einfluß auf eine dem Flächenzwang schon völlig entwachsene Kunstübung traf. Nicht das ist ausschlaggebend (obgleich nicht unwichtig), daß man im südlichen Frankreich — wie auch in Spanien, in Oberitalien und etwas später in Deutschland — dazu übergegangen war, Figuren in die Kanten der Mauern oder des Pfeilers einzustellen (so daß der Block, aus dem sie gewonnen werden, nicht von der Vorderseite, sondern von der Ecke her angegangen wird), oder sogar gelegentlich die sonst vor planem Grunde stehenden Gestalten an einen Säulenschaft anheftete — denn damit war zwar die frontale Hintergrundsfläche zu einer diagonalen oder gewölbten geworden, allein sie war noch immer Fläche geblieben; der wahrhaft entscheidende Schritt bestand vielmehr darin, daß die kühn und folgerichtig vorwärtsdrängende Kunst des französischen Nordens — desselben französischen Nordens, der auch in der Philosophie die große Umwendung zur „Hochscholastik" zeitigte — es um die Mitte des XII. Jahrhunderts gewagt hatte, das bisherige Gemeinschaftsverhältnis zwischen Baumasse und Bildwerk zu einem (wenn auch noch so innigen) Verbindungsverhältnis aufzulockern. Die Figur — und gerade das macht einen Vergleich zwischen den Gewändestatuen der Chartreser Westfassade mit den nur scheinbar ähnlichen „Jamb-figures" von Pavia, Mailand, S. Jago

(Puerta de las Platerias), Le Puy oder Bourg Argental so lehrreich[1] — ist nicht mehr als ein (sei es ebenes, sei es gleichsam krummgebogenes) Relief der Oberfläche eines Blockes oder der Mantelfläche einer Säule verhaftet, sondern sie wird als ein zweites, selbständig-körperhaftes Gebilde mit der Säule parallelisiert: sie erscheint — damit, und erst damit, recht eigentlich zur „Statue" geworden — nicht mehr von einer hinter ihr liegenden (und sei es auch gekrümmten) Fläche aus nach vorne entwickelt, sondern von ihrer eigenen Achse aus zur Rundung entfaltet. Darin, so scheint es uns, besteht der „wesenhafte" Unterschied zwischen romanischer und gotischer Formvorstellung, der von der technischen Unterscheidung zwischen Relief und Freiskulptur ganz unabhängig ist (denn die die Formvorstellung bestimmende Hintergrundsfläche braucht, wie z. B. im Falle des Erfurter Leuchterträgers oder der Halberstädter Kreuzigungsgruppe, durchaus keine reale zu sein), und der uns berechtigt, die Bildwerke der Chartreser Westfassade *Abb. VI* und die denselben zeit- und stilverwandten Schöpfungen gerade in ihrer eigentümlichen „Säulenhaftigkeit" — denn eben diese „Säulenhaftigkeit", d. h. der grundsätzlich zylindrische Aufbau der Gestalt ist das entscheidend Neue — bereits als „protogotisch" anzusprechen. — Eine in diesem Sinne „emanzipierte" Plastik war gegen den (im Hinblick auf die weitere Entwicklung gesprochen) retardierenden Einfluß des Byzantinismus gewissermaßen gefeit: von ihren neuen statuarischen Bildungsprinzipien beherrscht,

[1] Weitere Beispiele solcher mehr an die Säulen angeklebter, als mit ihr parallelisierter Figuren (in Deutschland vgl. etwa die Vierungspfeiler-Skulpturen zu Erwitte) aufzuzählen, ist kaum verlohnend; Interesse verdienen dagegen die Übergangsfälle: die verlorenen Statuen von St. Denis, die gleichsam das Verbindungsglied zwischen Südfrankreich und Chartres bedeuten, und die Figuren am Bamberger Fürstenportal (zumal am linken Gewände), die (wie vielleicht auch diejenigen am Portico de la Gloria von S. Jago de Compostella) sozusagen eine Rückübersetzung der nordfranzösisch-gotischen Form ins Südfranzösisch-Romanische darstellen (vgl. die Bemerkungen zu Tafel 67–84).

vermochte sie, die „Schönlebendigkeit“ der byzantinischen Formenwelt sich anzueignen, ihr flächenhaft-erstarrtes, unplastisch-ornamentales Wesen aber abzulehnen, so daß, im Gegensatz zu der gleichzeitigen Entwicklung in Deutschland, die deutlich byzantinisierenden Skulpturen der Chartreser Querschiffe oder etwa der Kathedrale von Laon von den Skulpturen der „protogotischen“ Generation wohl durch ein Plus an Bewegung und Natürlichkeit, nicht aber durch ein Minus an Plastizität unterschieden sind. Die gesteigerte Dynamik vermochte das einmal entdeckte (oder besser: wiederentdeckte) Gesetz der zentrischen Achsialität nicht außer Kraft zu setzen, sondern nur in dem Sinne umzudeuten, daß das bisher rein formbestimmende Mittellot gleichsam zu einem Bewegungszentrum wurde, das — wie ein alter italienischer Kunsttheoretiker es einmal ausgedrückt hat — „im Innern des Körpers verborgen, seine Ausstrahlungen in alle äußeren Glieder entsendet“; und wenn das steife, dünnsträhnig-plissierte Faltenwerk in weicheren und volleren Kurven zu schwingen beginnt, so führt das nicht, wie in Deutschland, zu einer Rückbildung ins Zeichnerisch-Dekorative, vielmehr wird jede Einzelfalte derart körperlich empfunden, daß sie, vom Leibe gelöst, gleich einem Steg den Raum durchqueren oder überbrücken kann. (Vgl. Textabb. VII, sowie, als unmittelbar von Laon und Chartres abgeleitete Beispiele dieses Stils, die Plastik von Straßburg oder Wechselburg.)

Abb. VII
Abb. 45
Abb. 112ff.

So hat die frühe Gotik Nordfrankreichs — anders als die späte Romanik in Deutschland — aus der Polyphonie des Byzantinismus vor allem die griechische Melodie herausklingen hören, und es ist kein Wunder, wenn eine so vorbereitete Kunst — gewissermaßen durch die Übersetzung an das Original verwiesen —

VI

CHARTRES, Kathedrale. Portalskulpturen der Westfassade (Südportal). Mitte XII. Jahrh. Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

nach kurzer Zeit den Weg zur echten, klassischen Antike fand: in Reims entstehen, unmittelbar aus der frühgotischen Tradition herauswachsend, zugleich aber den Eindruck antiker Toga-Statuen verarbeitend, jene berühmten Skulpturen, in denen sich die Plastik der Baukunst gegenüber bis zu scheinbarer Autonomie verselbständigt (war ehedem die Figur ein Annex der Säule, so ist jetzt die Säule ein Annex der Figur, und bald vermag das Bildwerk sich frei vor der Wand zu behaupten, ja es beansprucht ein eigenes Tabernakel oder den nischenartigen Raum einer um seinetwillen geschaffenen Mauerkehlung), und in denen, zum erstenmal seit vielen Jahrhunderten, das zum flächenhaften Schema verblaßte Motiv des „Kontrapostes" den ursprünglichen Sinn einer in allen drei Dimensionen sich auswirkenden Raumbewegung zurückgewinnt: mit leicht vorangestelltem oder schleifend nachgezogenem Spielbein, halb stehend, halb schon wandelnd, erscheinen die wohlgegliederten Gestalten in eine gleichsam kreisende Bewegung versetzt, deren Kurve von der Spitze des Spielfußes bis zur (zurückgenommenen) Schulter der Standbeinseite hinläuft, neigen, biegsamen Halses, die ausdrucksvollen Häupter, heben die Arme zu gemessenen Gesten oder lassen die Hand in die Falten des edel drapierten, Form und Bewegung des Körpers ebensowohl ausdeutenden als verhüllenden Gewandes greifen.

Nicht lange aber, und diese antikisierende Strömung wird, ihn verbreiternd und beschleunigend, fast restlos vom größeren Strome der allgemein-gotischen Entwicklung aufgenommen, die die Tendenz zur Plastik und Bewegtheit noch steigert, sie aber, nach jenem antikischen Zwischenspiel, nicht mehr in der Zusammenstimmung einer Vielheit, sondern in der Differenzierung einer Einheit sich auswirken läßt. Wenn der antike Kontrapost,

wie er in jenen „klassizistischen“ Reimser Figuren in einer — verhältnismäßig — wenig veränderten Form in die Erscheinung tritt, ein Wechselspiel des Bewegten und des Unbewegten, des Tragenden und des Getragenen bedeutet, so verleiht die noch reifere Gotik ihren meist schlanker proportionierten Gestalten jenen charakteristischen „Schwung“, der in ununterbrochenem Flusse das ganze Gebilde durchzieht, oder aber sie läßt sie wieder gleichmäßig auf beiden Beinen ruhen und verlegt die Bewegung ausschließlich in die — in solchen Fällen besonders selbstherrlich auftretende — Gewandung.

Diese so selbstherrliche Gewandung der entwickeltsten Gotik aber ist ihrerseits, so paradox das angesichts ihrer mächtig ausladenden Schüssel- und Röhrenfalten und ihrer zu schweren Massen zusammengefaßten Bäusche auch klingen mag, mit der von ihr bedeckten Gestalt wieder in innigerer Weise verschmolzen, als es der byzantinisierende und antikisierende Stil der etwas älteren Kunst erlaubt hätte. Gewiß hat sich dem Anschein nach die Gewandung dem Körper gegenüber „verselbständigt“, aber gerade diese Verselbständigung läßt sie und ihn in um so höherem Maße als Einheit erscheinen. Denn wie da, wo die Stoffmasse den Körperformen sich anlegt und ihrem Aus- und Einwärts folgt, die Eigenbedeutung des gleichsam transparent gewordenen Gewandes verschwindet, so wird da, wo die Stoffmasse sich wirklich befreit und, lose hängend oder am Boden sich stauend, pfeilerhaft gesammelt oder in mannigfachen Brechungen auseinanderknickend, ihrem eigenen Willen gehorcht, die Eigenbedeutung des Körpers verneint; und wenn trotz dessen die Figur als eine ästhetische Einheit Bestand hat, so ist das offenbar nur deshalb möglich, weil Körper und Gewand einander nicht

VII

CHARTRES, Kathedrale. Trumeaufigur (Hl. Anna) vom Mittelportal des nördlichen Querschiffs. Um 1215. Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

als zwei wesensverschiedene und eben deswegen auf eine Wahrung ihrer Sonderrechte bedachte Elemente gegenüberstehen, sondern zusammen ein einziges Ganzes bilden, dessen innere Einheit durch ein partielles Verschwinden des Körpers ebenso wenig gefährdet wird als durch ein partielles Unsichtbarwerden des Gewandes: Gewand und Körper dürfen einander gerade deshalb scheinbar negieren, weil sie in Wahrheit nur die verschiedenen Erscheinungsformen einer und derselben Substanz sind — wie umgekehrt gerade da, wo das Gewand als reines „Echo der Gestalt" fungiert, die Hülle zum Verhüllten als ein ihm von Haus aus Fremdes hinzutritt.

In der Tat ist denn auch die antike Gewandstatue gewissermaßen eine ex post bekleidete Aktfigur, die man sich dementsprechend jederzeit entkleidet denken kann. Wie wenig das bei der gotischen möglich ist, zeigt sich gerade da, wo man es dessenungeachtet versucht hat: der große Bamberger, der die nackten Figuren des ersten Menschenpaares gewagt hat, hat eben durch *Abb. 70* die Aufdeckung des Körpers verraten, wie wenig er ihn unabhängig von der traditionell fixierten Erscheinung der Gewandstatue vorstellen konnte. Während es nämlich für eine von vornherein von der natürlichen Struktur und Dynamik des menschlichen Körpers ausgehende Anschauung das Naheliegende (und daher in der modernen und klassisch-antiken Plastik das vorzugsweise Übliche) ist, dem belasteten Standbein eine gerade und wesentlich senkrechte Haltung zu verleihen und den entlasteten Spielfuß mehr oder minder stark vom Boden zu erheben, hat sich die gotische Gewandstatuarik von diesen Gepflogenheiten entfernt: indem sie die Gewandbewegung ebensosehr durch die Anordnung der Faltenzüge wie durch die Disposition der Glieder in Fluß zu bringen vermag

und das Standbein in der Regel unter dem Kleide verschwinden läßt, kann sie den Spielfuß (der also genau genommen aufhört, „Spielfuß“ zu sein) mit voller Sohle am Boden haften lassen und auf die Klarlegung der Standbeinstellung verzichten. Und in dieser im Grunde nur aus der Gewandfigur verständlichen Weise sind nun auch die Akte der Bamberger „Adamspforte“ posiert, wobei die — namentlich bei der Eva — sehr merkliche Schräglegung und Durchbiegung des Standbeines besonders deutlich bezeugt, daß die Vorstellung des „nackten“ Körpers, so sehr sie in den Einzelheiten auf „Beobachtung“ beruht, und so gewiß sie auf „antikische“ Aktzeichnungen in der Art des Villard de Honnecourt sich stützen konnte, im ganzen doch durch eine Art von Abstraktion aus der des bekleideten gewonnen wurde: die schräge Kurve der stereotypen, den Fuß der Standbeinseite mit der Hüfte der Spielbeinseite verbindenden Faltenzüge ist gleichsam auf das Standbein selber übertragen worden.

Die positive Bedeutung, die diese bei den schonungslos enthüllten Akten der Adamspforte zu einer etwas stockenden und unfesten Erscheinung führende Abwandlung des klassischen Standmotivs für die gotische Kunst besaß, wird durch Figuren wie die Heimsuchungs-Maria oder (namentlich) die Synagoge illustriert: sobald die Bewegung in stärkerem Maß auf den Oberkörper übergreift und durch die Faltenführung unterstützt wird, trägt gerade die partielle Wiederaufhebung des Gegensatzes von Stand- und Spielbein dazu bei, den naturgesetzlichen Ausgleich zwischen Tragkraft und Last, wie er sich in der klassischen „Ponderation“ verwirklicht, im Sinne jenes gotischen „Schwunges“ umzudeuten, in dem eine gleichsam dem Boden entströmende und die Gestalt von unten bis oben durchdringende Kraft ihren Ausdruck zu finden

scheint; und in ganz demselben Sinne ist eine andere Abweichung von dem antiken Bewegungsschema zu deuten, die man als „Fehler“ zu bezeichnen ebensowenig berechtigt ist: daß die über dem Standbein liegende Schulter sich in der Regel nicht senkt, sondern hebt. Die Aufgabe des Standbeins wird eben weniger darin erblickt, gleich einer griechischen Säule den lastenden, sinkenden Teilen des Körpers ein „Träger“ zu sein, als darin, gleich einem gotischen Pfeiler die ganze Gestalt durch einen in sie hineingeleiteten Kraftstrom emporzuheben. —

Schon aus dem bisher Angedeuteten geht zur Genüge hervor, daß die Gotik, in der man — um unsere frühere Terminologie wiederaufzunehmen — gar leicht die völlige Überwindung des durch die Romanik inaugurierten „Massenstils“ erblicken könnte, dennoch zugleich die konsequente Weiterentwicklung desselben bedeutet — womit natürlich weder gesagt sein soll, daß die Romanik nur „Vorstufe“, noch daß die Gotik nur „Folgeerscheinung“ gewesen sei. Denn nur sub specie einer im Grunde immer noch massemäßigen Vorstellungsweise läßt es sich rechtfertigen, wenn das Gewand mit dem Körper in jenes für ein klassisches Empfinden zugleich zu innige und zu fremde Verhältnis gebracht wurde, und wenn die Bewegung, anstatt zu einem harmonischen Ausgleich mit der Ruhe zu gelangen, bald in wiegendem Rhythmus verfließt, bald — nur noch im Faltenwurfe lebendig — zu festestem Stehen erstarrt, so daß zur gleichen Zeit die fast schwebenden Gestalten des Reimser „Hannah- und Josephmeisters“ und die fast steifen Propheten zu Amiens, die Werke der Straßburger Lettner-Werkstatt und die *Abb. 117 ff.* Naumburger Stifterfiguren möglich werden. Wie der gotische *Abb. 95 ff.* Architekturstil — auch er durch ein schon in romanischer Zeit sich regendes Streben wohlvorbereitet — die Baumasse mehr und

mehr zu quasi körperlichen Organen zusammenzieht, indem er die mauerhaften Vierkantpfeiler durch achsial zentrierte Rund- oder Bündelpfeiler ersetzt (die gleichsam eine Synthese zwischen mittelalterlichem Pfeiler und klassisch-antiker Säule bedeuten) und die vielen nur „gliedernden" Vorlagen zu jenen struktiv empfundenen, in sehnenhafte Fascien zerlegten Diensten, Rippen und Maßwerkprofilen umschafft, die — nicht mehr der Fläche verhaftet — zu selbständigen Gefäßen strömender Kräfte geworden sind: so sehen wir auch die Gestalten der gotischen Plastik zu frei entfaltetem, bewegungskräftigem Dasein erwachen und jede Haarlocke, jede Gewandfalte zu einem plastisch losgelösten, regsamen Gebilde werden; allein wie auf der andern Seite das gotische Bauwerk noch immer als eine differenzierte Einheit und nicht als eine zusammengestimmte Vielheit sich darstellt (denn noch immer bewahrt es, anstatt sich aus isolierten Einzelelementen zusammenzusetzen, jene verborgene Kontinuität, die keine „durchgreifenden" Teilungen duldet, noch immer entzieht es sich dem Gesetz der konstanten Proportionierung, und je mehr seine Teile ihrem Verselbständigungsdrang Folge geben dürfen, um so wirksamer wird dafür gesorgt, daß diese Verselbständigung niemals zur völligen Absonderung wird): so hört auch das gotische Bildwerk, seiner innersten Struktur nach betrachtet, in keinem Augenblick auf, „Masse" zu sein, plastisch durchformte, lebendig gewordene Masse, die sich zu einem scheinbar-körperlichen, dynamisch belebten Gebilde zusammengezogen hat, wie die Mauer zu den sie gleichsam resorbierenden Pfeilern und Rippen — aber nichtsdestoweniger Masse. Vom Standmotiv und vom Verhältnis zwischen Körper und Gewand ist oben schon gesprochen worden, allein die wohl gemilderte, aber durchaus nicht gebrochene Herrschaft

der Massenempfindung scheint sich auch sonst auf Schritt und Tritt zu bewahrheiten. Wenn die gotische Plastik noch immer die weitausladenden Gesten vermeidet, wenn ihre Gebilde — „von unsichtbaren Fäden umsponnen", wie Wilhelm Vöge es unübertrefflich ausgedrückt hat — noch immer im Blocke gebunden bleiben, so kann das nur darin begründet sein, daß sie nicht aufgehört hatte, diese Bindung zu wollen: auch die antiken Marmorfiguren haben ja einmal im Blocke gesteckt, die Gotik aber hat diesen Block ästhetisch bejaht und mußte ihn bejahen, weil sie die Forderung der Massenkontinuität, wenn auch in minder strenger Form als die Romanik, noch immer als für sich verbindlich anerkannte — wie sie denn auch fast niemals ihren Ursprung aus der romanischen „Flächenkunst" soweit verleugnet hat, daß sie ein Bewegungsmotiv von vorne nach hinten, anstatt von hinten nach vorne, entwickelt hätte; vielleicht ist man befugt, auch die gotischen Bauhüttengesetze, die bei schwerer Strafe das „Anstücken" verboten, als einen Ausdruck dieser immer noch „massemäßigen" Gesinnung zu deuten, und vielleicht findet die Tatsache, daß der Gipsabguß der gotischen (wie überhaupt der mittelalterlichen) Plastik so sehr viel weniger gerecht wird als der neuzeitlichen oder gar der antiken, ihre Erklärung darin, daß für das massemäßig empfundene Kunstwerk die Eigenart der stofflichen Materie, das Stein-Sein oder das Holz-Sein als solches, in höherem Grade konstitutiv ist.

So ist es nicht verwunderlich, wenn auch die gotische Plastik in eminentem Sinne Architekturplastik bleibt, ja gerade in ihrer scheinbaren Autarkie in eine noch intensivere Beziehung zum Bauwerk tritt als die romanische: nicht eigentliche Körper, sondern verkörperlichte Massen gestaltend, treibt die Gotik die Emanzipation

der Einzelfigur nie bis zur völligen Lösung aus dem Gesamtzusammenhang und hat daher die ideelle Beziehung zwischen Bauwerk und Bildwerk in demselben Maße befestigt, als sie die materielle gelockert hat. Die Tabernakel und Baldachine — entstanden aus den der byzantinischen und byzantinisierenden Kunstübung geläufigen Kleinarchitekturen, die sich nunmehr, zugleich mit der Figur, zu plastischer Dreidimensionalität entwickelt haben — binden die Plastik an das Gebäude und halten sie gleichsam im Massenverbande desselben zurück (während die Nische und die Ädikula gerade umgekehrt das Bildwerk vom Bauwerk isolieren); und wie oben der Baldachin die Statue in die Bausubstanz einbindet, so unten die Basis: zu einem Konsolen-, Kapitäl- oder Schaftring-ähnlichen Gebilde gewandelt oder gar in phantastisch-naturalistischer Weise zu Erdschollen, Wolken oder niedergetretenen Ungeheuern ausgestaltet, trägt auch sie — für die Antike ein Mittel absondernder Heraushebung — jetzt dazu bei, die unteilbare Einheit von Bildwerk und Bauwerk zum Ausdruck zu bringen. Die Stellung der Figuren aber wird durch die Abstände der architektonischen Achsen bestimmt, und jene Archivoltenfiguren, die plastisch die Bogenläufe der Portalumrahmungen füllen, müssen sich der Kurve der sie aufnehmenden — und ihrerseits zu dieser rahmenden Funktion bestimmten — Hohlkehlen anschmiegen.

Das Verhältnis zwischen Architektur und Plastik hat sich also in gotischer Zeit zu einem spannungsreicheren, aber eben dadurch vertieften gestaltet: indem, bei relativer Verselbständigung der Skulptur, das einfache Unisono zur Kontrapunktik geworden ist, scheint sich das Bildwerk freiwillig in den Dienst der Baukunst gestellt und umgekehrt die Baukunst freiwillig dem Bildwerk Raum

VIII

REIMS, Kathedrale. Tragfigur an der Westfassade. Etwa 1230—1235. Phot. Trompette.

gegeben zu haben; und gerade deshalb steht es der Architektur jetzt frei, sich ganz von scheinbar selbständiger Plastik überspinnen zu lassen und trotzdem reine Architektur zu bleiben — wie umgekehrt die Plastik jetzt auch da, wo es früher noch nicht geschehen konnte, in den architektonischen Zusammenhang eintreten kann, ohne deswegen auf ihre bildkünstlerische Eigenbedeutung zu verzichten: dieselbe Zeit, die in Bamberg und Straßburg die ehemals mauerverhafteten, starren und gleichförmigen Portalfiguren zu freien, beweglichen und individualisierten Statuen entwickelte, vermochte in Naumburg die ehemals selbständige Kreuzigungsgruppe mit den bisher sozusagen locker im Raume stehenden Chorschranken zu einem architektonisch durchgebildeten, fest in das Bauganze eingegliederten Lettner zusammenzufassen und eine Schar von Stifterbildnissen zu einer Reihe von — gleichwohl vollkommen persönlichen — Säulen- und Pfeilerfiguren auszugestalten.

*

Wie jede stilistische Entwicklung, so bedeutet auch die von der Romanik zur Gotik eine Wandlung der dem bildkünstlerischen und architektonischen Schaffen zugrundeliegenden Raumvorstellung; und zwar ist diejenige Raumvorstellung, die in der gotischen Epoche zwar nicht vollendet, wohl aber begründet wird, bereits die spezifisch neuzeitliche, die sich von der klassisch-antiken dadurch unterscheidet, daß sie neben dem materiell erfüllten Raum auch den „Freiraum“ bejaht und veranschaulicht — von der hellenistisch-römischen dadurch, daß sie jenseits dieses Gegensatzes das Dasein eines einzigen, sowohl die leeren als die stofflich erfüllten Raumteile in sich begreifenden Kontinuums voraussetzt — und von dem spätantik-altchristlichen dadurch, daß

sie dieses Kontinuum als ein nach allen Dimensionen ausgedehntes oder zum mindesten ausdehnungsfähiges vorstellt. Erschien die Welt der klassischen Antike als eine reine Körperwelt, bestehend aus gegeneinander isolierten Teileinheiten, die auch die hellenistisch-römische Kunst wohl durch ein freiräumliches Medium zu verbinden, nicht aber mit diesem zu einer wirklichen Einheit zu verschmelzen vermochte, so hatte, wie wir sahen, der spätantik-altchristliche Stil zwar diese Einheit verwirklicht, ihr aber sowohl die plastische Fülle der Körper als auch die malerische Tiefe des Freiraums zum Opfer gebracht; und was die Romanik betraf, so war es ihr zwar gelungen, die Einheit einer unsubstantiellen und wesentlich flächenhaften Helldunkelschicht in die Einheit einer substantiellen und tiefenhaften Masse zu überführen, allein solange diese Masse reine Masse blieb, d. h. unaufgelockert, durch einfachste Linien und Flächen begrenzt, gleichsam als pures Volumen sich darstellte, schien sie, in sich gefestigt und beruhend, jedwede Gemeinschaft mit einem umgebenden Freiraum abzulehnen, so daß die Welt der romanischen Kunst der Welt der spätantik-altchristlichen gegenüber zwar eine festere und sozusagen dichtere, zugleich aber eine enträumlichte gewesen war. Indem nun aber die Gotik die ungebrochene Ganzheit und Kompaktheit der romanischen Masse wiederum aufhebt und sie zu (relativ) verselbständigten und wie wir sagten, quasi-körperhaften Teileinheiten ausbildet, indem sie Statuen und Bauglieder frei aus der Fläche heraustreten läßt und, das Besonderte weiter besondernd, Profil von Profil, Blume von Blume, Falte von Falte, Locke von Locke bis zu — fast — völliger Loslösung scheidet, hat sie mit einer gewissen Notwendigkeit dazu gelangen müssen, von neuem und auf neuer Basis den Freiraum zu bejahen. Zwar

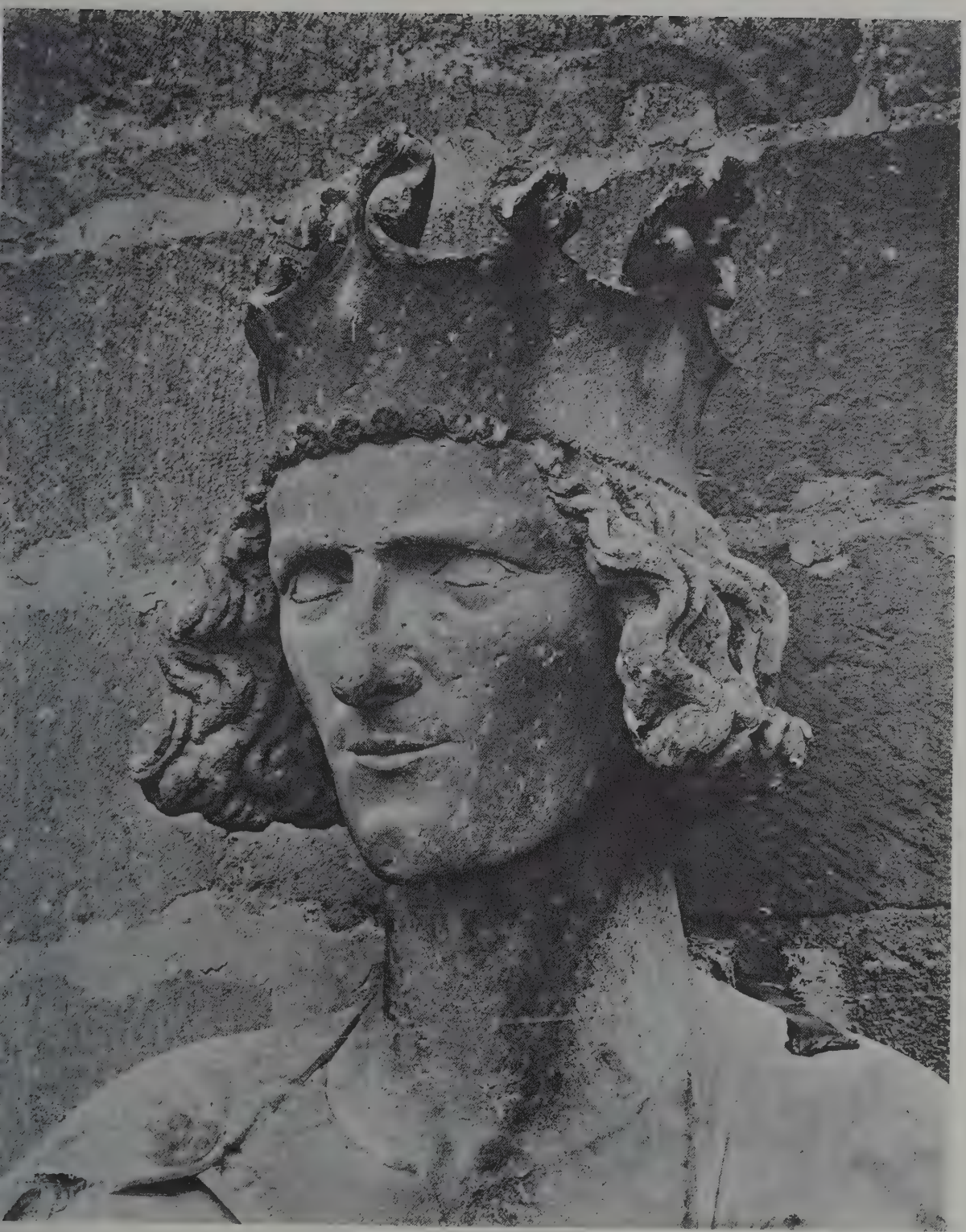
konnte, wie wir sahen, die Individualisierung der „verkörperlichten“ Einzelmassen den inneren Zusammenhang der Gesamtmasse durchaus nicht völlig aufheben; wohl aber mußte sie ihn bis zu einem gewissen Grade lockern, und auch diese Lockerung forderte einen wie immer gearteten Ausgleich — forderte ihn und erzeugte ihn sogleich von selbst und sozusagen automatisch: die tiefe Aushöhlung des Steins, durch die die plastische Verselbständigung der einzelnen Formen erreicht wurde, verursachte notwendig ein kräftigeres Licht- und Schattenspiel, das (nicht zersetzend, sondern versöhnend) die auseinandergetretenen Teile wieder vereinigte, — die Baukunst, die die gleichförmig kompakte Wand, soweit es möglich war, in individualisierte Einzelglieder aufgelöst hatte, war eben dadurch genötigt und befähigt, vom reinen Massenbau zu einer neuen Art von Raumbau überzugehen, indem die nunmehr sich ergebenden großen Fenster im Verein mit der (bei vorgelegten Rippen fast schwerelos wirkenden) Wölbung einen Hohlraum begrenzten, dem auch die der Fläche entwachsenen Formen sich einordnen mußten, — und die zu plastischem Eigenleben entfalteten Statuen brachten eben dadurch, daß sie so unbefangen in den Freiraum hinaustraten, das Dasein dieses Freiraums zur Anschauung. Sie haben sich, wenn man so sagen darf, auch psychisch auf ein freiräumliches Leben eingestellt: die Lippen lächeln oder öffnen sich zur Rede oder zu erregtem Atemholen, und die ehemals starrenden Augen beginnen zu „blicken“, d. h. sich durch den freien Raum hindurch auf ein bestimmtes Ziel zu richten, — ja, Pose, Geste, Mimik und Blick sind imstande, die räumlich getrennten Figuren zueinander und selbst zum Beschauer in eine diese materielle Trennung in ideeller Weise wiederaufhebende Beziehung zu setzen. Der Eindruck des „Blickens“

ist geradezu ein Charakteristikum der gotischen Plastik, die die Funktion der die Augen umgebenen Muskelpartien deswegen wieder beobachten konnte, weil (wie im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit) eine Vorstellung des „Freiraums" ihrer Beobachtung die Richtung wies; und wenn die Statuen der Gotik wieder „blicken", so ist das gleichsam ein Symbol dafür, daß nunmehr auch der Künstler wieder seine Objekte „ins Auge zu fassen" und sie mit einem, freilich durchaus eigenartigen, „Naturalismus" konkreter Anschauung gemäß zur Wiedergabe zu bringen beginnt. Denn ein romanischer „Naturalismus" war nur etwa in dem Sinne möglich, daß der Verfertiger eines Grabmals sich einzelner Züge des Dargestellten, z. B. der Barttracht oder der Nasenform, erinnerte, nicht aber in dem Sinne, daß er der Arbeit die unmittelbare und totale Anschauung desselben zugrunde gelegt hätte.

Nicht minder deutlich ist die Stilwandlung in der Reliefkunst zu erkennen, die die Figuren vom Grunde sich lösen läßt, und, eben dadurch, diesen Grund zur rückwärtigen Grenzwand eines (zu Anfang freilich noch nicht allzu tiefen) Raumstückes macht — eines Raumstückes, in dem die frei beweglichen Gestalten, wie zum Ersatz für den lockerer gewordenen Massenzusammenhang in anderem, immateriellerem Sinne zur Einheit verbunden sind; und nicht zufällig ist es derselbe Künstler gewesen, der die den Raum übergreifende Wechselbeziehung der Freifiguren in einer ungewohnten Weise verstärkt und vertieft hat, und der mit größtem Wagemut und größter Folgerichtigkeit das flache Relief zur vielschichtigen Bühne erweiterte. —

Abb. 92 ff.

Was den Raum der Gotik von dem der eigentlichen Moderne noch unterscheidet, ist seine Begrenztheit: noch setzt sich der Innenraum des Kirchengebäudes aus einzelnen, wohl miteinander



IX

REIMS, Kathedrale. Königsfigur vom nördlichen Querschiff (Ausschnitt). Etwa 1230—1235. Phot. Trompette.

kommunizierenden, nicht aber ineinander verfließenden „Traveen“ zusammen, und noch wird die Grundebene des Reliefs (bzw. Gemäldes) nicht perspektivisch negiert, sondern nur so weit zurückgeschoben, daß sie den hinteren Abschluß einer — auch seitlich — begrenzten und in diesen ihren Grenzen völlig beschlossenen Raumzelle bildet. Erst die Kunst der eigentlichen „Moderne“ hat sich zum Ziel gesetzt, die Grenzen der einzelnen Raumkompartimente vollständig aufzuheben, und auch das Gemälde oder Relief in ein wirkliches „Bild“ zu verwandeln, das den Beschauer, anstatt ihn einer fest umzirkten Bühne gegenüberzustellen, in eine uns zwar nur im „Ausschnitt“ vorgeführte, von sich aus aber nicht „begrenzte“ Räumlichkeit hineinblicken läßt.

Der Wege, die zu diesem neuen Ziele führen konnten, gab es — rein theoretisch gesprochen — nur zwei: die neue Grenzenlosigkeit des Raumes konnte entweder im Sinne einer quantitativen, d. h. mathematischen, oder aber im Sinne einer qualitativen, d. h. dynamischen, Ausdehnung und Vereinheitlichung verstanden werden. Im ersten Falle wird sie durch die Beobachtung eines geometrischen Gesetzes verwirklicht, das jedem Dinge seinen festen Platz in einem rational geordneten, aber an und für sich gleichsam luftleeren und unbeweglichen Kosmos anweist — im zweiten durch die Erzeugung oder Vortäuschung luminarer und atmosphärischer Wirkungen, die alle Dinge zu einem lebendurchfluteten, aber an und für sich willkürlichen und formlosen Chaos zu verschmelzen streben; dort stiftet die Linearperspektive einen Daseins-Zusammenhang, der, eben weil er nur ein Daseins-Zusammenhang ist, durch eine innere, organische Lebendigkeit der in ihm befaßten Einzelobjekte ergänzt werden muß — hier stiftet die Veranschaulichung der Licht- und Luftphänomene einen

Wirkungszusammenhang, der, eben weil er schon von sich aus ein dynamischer ist, das innere, organische Leben der Einzelobjekte entbehrlich macht und eine landschaftliche oder stillebenhafte Kunstauffassung ermöglicht. — Bekanntlich hat Italien mehr auf dem ersten, der Norden mehr auf dem zweiten Wege dem gemeinsamen Ziele sich anzunähern versucht. Hat die italienische Frührenaissance die Einheit des architektonischen Raumes vor allem als geometrische Einheit verstanden (wofür die Vorliebe für den Zentralbau der deutlichste, aber nicht einzige Beleg ist) und dabei das System der Glieder und Gelenke nach dem Vorbild der römischen Baukunst recht eigentlich „re-organisiert", so hat die nordische Spätgotik gerade umgekehrt die struktive Bedeutung des baulichen Gliedergerüstes durch Verschleifung, Verflechtung und Zersetzung verdunkelt und dadurch eine, wie man sich meist ausdrückt, „malerische" Raumeinheit erzeugt; wurde dort das Gemälde und selbst das Relief der strengen Zentralperspektive unterworfen, und die Figur nicht nur mit aller Kenntnis der anatomischen Tatbestände, sondern auch mit aller Rücksicht auf einen vermeintlich klassischen Proportions- und Bewegungskanon durchgebildet, so hat man hier weniger perspektivische Klarheit, als koloristischen Reichtum angestrebt, so daß selbst die Darstellung des menschlichen Körpers mehr der Erscheinung der äußeren Oberfläche, als der Lebendigkeit des inneren Organismus gerecht zu werden versucht, und die großen Schnitzaltäre die engen Grenzen der gotischen Reliefbühne nicht zu dem unendlichen Ausmaß einer perspektivisch vorgetäuschten Raumerstreckung zu erweitern, sondern durch die unendliche Fülle flimmernder Lichter und undurchdringlicher Schatten zu verwischen scheinen. —

In Wahrheit ist nun aber der hier zu abstrakter Schärfe herausgearbeitete Gegensatz kein ausschließender. Wie der perspektivisch konstruierte Raum, wenn anders das Kunstwerk nicht zum leblosen Skelett erstarren soll, mit einem Mindestmaß von Licht und Luft erfüllt erscheinen muß, so kann sich umgekehrt, wenn anders das Kunstwerk nicht als amorphe Wirrnis sich darstellen soll, die Veranschaulichung der luminaren und atmosphärischen Erscheinungen nicht ohne ein Mindestmaß geometrischer Klarheit verwirklichen: ist jener ein leeres Gefäß, so sind diese ein formloser Inhalt; und in der Tat hat die moderne Kunst nur durch die gemeinsame Arbeit von Norden und Süden entstehen können (so zwar, daß im XIII. Jahrhundert die französische Plastik und im XV. die niederländische Malerei als der wesentlich gebende Teil erscheint, während das XIV. durch eine beständige Wechselwirkung zwischen Italien und dem Norden gekennzeichnet wird). — Diese gemeinsame Arbeit aber ist nur deswegen möglich gewesen, weil schon die hohe Gotik diejenigen Tendenzen, die später im Süden und im Norden als relativ gesonderte, ja gegensätzliche hervortreten sollten, keimhaft und gleichsam potentiell in sich vereinigte: von Anfang an hat ja der gotische „Naturalismus", anders als der griechische, neben der Vorstellung des von innen her aufzubauenden Körpers die Vorstellung der von außen zu differenzierenden Masse, neben der Vorstellung des materiell erfüllten Raumes die Vorstellung des Freiraums vorausgesetzt — ist er nicht nur ein Naturalismus der „plastischen" Organisation, sondern auch ein Naturalismus der „malerischen" Oberflächenerscheinung (was durch die wohlbekannten Spottverse auf jenen Bildhauer, der an der Grabfigur Rudolfs von Habsburg sämtliche Falten und Runzeln zur

Darstellung brachte, in unterhaltlicher Weise illustriert wird); von Anfang an weilt er mit gleicher Liebe bei der Durchbildung der menschlichen Gestalt, wie bei der Wiedergabe der leblos-vegetabilen Natur, die sich — zunächst — im Ornament zu unerhörtem Reichtum entfalten darf; und von Anfang an geht seine Absicht ebensowohl auf die Verwirklichung dessen, was man das Schöne nennt, wie auf die Darstellung des Charakteristischen und Phantastischen. So konnte sich der neue Stil des Nordens aus dem der hohen Gotik entwickeln, indem er vorzugsweise ihre massemäßigen und malerischen Tendenzen betonte (und um das möglich zu machen, hat ja das XIV. Jahrhundert die „Körperlichkeit" der hochgotischen Kunst zunächst zum Teil freiwillig wieder preisgegeben, so daß der Tiefen-Kontrapost zum Flächen-Kontrapost zurückgebildet, die relative Sonderung des Körpers vom Gewand wieder aufgehoben, die Ponderation und die Faltenführung anstatt auf plastische Gegensätze auf musikalische Harmonien abgestimmt erscheint) — und so konnte auf der andern Seite auch die Renaissance aus eben dieser hohen Gotik herauswachsen, indem sie ihre Raumvorstellung perspektivisch rationalisierte und ihre plastisch-körperlichen Errungenschaften zunächst in vollem Umfang sich zu eigen machte, um sie sodann durch zweckbewußte Naturbeobachtung und planmäßigen Anschluß an die Antike nach einer neuen Richtung hin auszubauen. Sieht man genauer zu, so kann man auch in der Barock- und Renaissance-Kunst Italiens das Nachwirken der alten gotischen Empfindung konstatieren. Die Architektur läßt ihre Pilaster und Halbsäulen, so antikisch sie ihren Formen nach sind, doch inniger, untrennbarer, kurz „massemäßiger" mit der Mauer verwachsen, als es in der wirklichen Antike der Fall war (während das konkav gebogene Epistyl des

Rundtempels zu Baalbek, der stets als Musterbeispiel des „antiken Barock“ genannt wird, sich völlig von der konvexen Cellawand loslösen kann, ergreift in den entsprechenden Bauten des XVII. Jahrhunderts die Biegung Gebälke und Mauern zugleich), die bildende Kunst hat bei allem Bemühen um Schönheit, Plastik und Allgemeingültigkeit dennoch die Freude am Wirklichen, Malerischen und Individuellen nie völlig verleugnet und gerade im XV. Jahrhundert durch Bewunderung und Nachahmung der „maniera fiamminga“ besonders nachdrücklich bezeugt, und noch in den antikischsten Stand- und Spielbeinfiguren der Donatello und Mantegna läßt sich ein Nachhall des gotisch-fließenden, der organischen Geteiltheit des Körpers nicht achtenden Rhythmus vernehmen: der „Manierismus“ vollends, der Ober- und Unterkörper der Gestalten ins Lange und Schmale auszieht, während die Hüftpartie vergleichsweise wenig verändert wird, wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht die künstlerische Vorstellung noch immer neben dem Begriff des aus einzelnen Teilen zusammengesetzten Körpers den Begriff einer homogenen, dehnbaren und biegsamen Masse festgehalten hätte. Vor allem aber — und das gilt nun für Italien und den Norden in gleicher Weise — verdankt es die Neuzeit dem Mittelalter, wenn es ihr gelungen ist, die materiellen Einzeldinge mit dem Freiraum in jene gesetzliche und notwendige Übereinstimmung zu bringen, die in einer einheitlichen Perspektive, in einer einheitlichen Beleuchtung und schließlich in einer einheitlichen „Stimmung“ ihren Ausdruck finden konnte: was der antiken Kunst niemals erreichbar war, das war der modernen deswegen möglich, weil sie (die mittelalterliche Raumvorstellung voraussetzend und weiterentwickelnd) all das, was für die Antike stets eine Summe von Körpern geblieben war — die Erdoberfläche

mit ihren Bäumen, Häusern und Gebirgen, das „Intérieur“ mit seinen Wänden, Säulen, Mobilien und Bewohnern — sub specie des Massenbegriffs zu einer Einheit zusammenzusehen und diese vereinheitlichte Dingwelt mit dem von vornherein als Einheit angeschauten Freiraum zu einem Kontinuum höherer Ordnung zu verschmelzen vermochte. Die eigentümlich festgefügte Realität, die, wie wir meinten, die neuzeitliche Malerei vor der der hellenistisch-römischen Periode auszeichnet, beruht im letzten Grunde auf der massemäßigen Konsolidierung, die die sichtbare Welt durch die Kunst der Romanik erfahren hatte. —

In romanischer Zeit, so dürfen wir sagen, konstituiert sich das wahrhafte Mittelalter, dessen Kunst sich von der der vorangehenden Epoche etwa so unterscheidet, wie der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg von der Enzyklopädie des Hrabanus Maurus: durch eine resolute Ausscheidung des nunmehr Überlebten und strenge, religiös bestimmte Systematisierung dessen, was man beibehalten konnte — ein Stil der Reduktion und Konzentration. Die Gotik, deren Philosophie die Aristotelesrezeption durchführte, und in deren Dichtung die Gestalten der Ilias und selbst der Göttin Venus lebendig agierten, hat sich auch in der Kunst dem plastisch-körperlichen Ideal des Altertums in gewisser Weise angenähert — allein hier wie dort erschien die Antike weniger als eine fremde Welt, mit der die eigene sich irgendwie abzufinden hatte, denn als eine Fundgrube von Denk- und Anschauungsmotiven, die mühelos vom mittelalterlichen Geist assimiliert zu werden vermochten und so vollkommen in demselben aufgingen, daß die aristotelische Dialektik sich in den Dienst der christlichen Theologie begab, daß griechische Helden und Götter sich in nordische Ritter und Personifikationen verwandeln konnten,

und daß der antike Kontrapost zum gotischen Schwunge entwickelt zu werden vermochte: was sich vollzieht, ist mehr ein Prozeß der Aufsaugung, als ein Prozeß der Auseinandersetzung.

Erst die „Renaissance“ — und deshalb trägt sie ihren Namen nach wie vor mit Recht — „entdeckt“ die Antike in dem Sinn, daß sie sie als eine bejahenswerte und dennoch distanziierte Totalität erfaßt, mit der man durch positive Stellungnahme ins Reine kommen mußte: das Mittelalter hat eine griechisch geschulte Dialektik, aber keine klassische Philologie; Scholastik, Minnesang und mittelalterliches Epos konnten ebenso unbefangen und ungefährdet mit den antiken Vorstellungsmotiven schalten, wie die bildende Kunst mit den antiken Darstellungsmotiven — Marsiglio Ficino muß Plato mit der Bibel in Einklang zu setzen versuchen, genau wie der Bildner und Baumeister dieser Epoche die Antike „studiert“, um sie als einen neuentdeckten Kosmos mit dem alten zu versöhnen. Vollzieht sich in der Gotik eine Assimilierung der Antike durch das Mittelalter, so bedeutet die Renaissance den großartigen Versuch, zwischen Antike und Mittelalter einen Ausgleich zu finden — und eben dieser Versuch erzeugt den eigentümlichen Konflikt der neuen europäischen Kultur, in dessen Auswirkungen wir noch mitten inne stehen.

VI.

Es ist begreiflich, daß der romanische Stilwille sich da am frühesten, entschiedensten und nachhaltigsten durchsetzen konnte, wo der traditionelle Zusammenhang mit der alten Kultur der Mittelmeerländer am lockersten war: dasselbe XII. Jahrhundert, das in den Kerngebieten der romanischen Entwicklung den neuen, strengen Stil der reinen Masse verwirklicht, sieht in den latinisierten

oder gräzisierten Randgebieten derselben eine Bewegung entstehen, die man geradezu als „Protorenaissance“ bezeichnen konnte; und umgekehrt läßt sich beobachten, daß jedes „primitive“ oder „provinzielle“, d. h. der Mittelmeerüberlieferung fernerstehende Kunstschaffen den romanischen Stil nicht nur besonders lange festhält, sondern auch besonders rein und frühzeitig aus-
Abb. 31 bildet: wie die Evangelisten des Freudenstädter Gebetpultes,
Abb. IV ja selbst die Portalfiguren von Verona oder Ferrara „romanischer“
Abb. V sind, als die Apostel von Arles oder St. Gilles, so ist — um innerhalb des nordischen Gebietes zu bleiben — die Madonna aus
Abb. 21 Otzdorf „romanischer“ als die Madonna der Siegburger Kathedra,
Abb. 52, 10c sind die Reliefs von St. Emmeram „romanischer“ als die Reliefs
Abb. 10a der Mauritzkirche zu Münster; ja, schon die Tuotilo-Tafeln aus St. Gallen kann man als relativ „romanisch“ empfinden im Vergleich zu den Werken der karolingischen Zentralschulen. — So hat denn jene alte Anschauung, die den romanischen Stil als einen spezifisch deutschen betrachtete, doch wenigstens insofern eine gewisse Berechtigung, als er sich einerseits nirgends so zähe erhalten und selbst den gotischen Werken so deutliche Züge seines Wesens aufgeprägt hat, wie hier, anderseits aber auch nirgends so früh und so rein sich verwirklichte und mit einer gleich kühnen und großen Gesinnung auf den Plan trat: den
Abb. 3 ff. Hildesheimer Bernwardstüren, deren Figuren sich wie in einem zunächst noch nicht voll befriedigten, aber um so unstillbareren Drang nach vollräumlichem Dasein von ihrem Grunde loszureißen versuchen[1], und die in ihrem einheitlichen Guß schon rein

[1] Bekanntlich hat auch die archaisch-griechische Skulptur im Giebelfeld des Schatzhauses der Knidier (oder Siphnier?) in Delphi eine der hier vollzogenen vergleichbare Verbindung von Relief und Freiplastik gezeitigt; allein während der griechische Künstler die reliefmäßig durchgebildeten Teile

technisch einen eigentümlichen Willen zum Gewaltigen und Ganzen bekunden, hat das übrige Europa ebensowenig an die Seite zu stellen, wie der für ihre Zeit erstaunlichen Grabplatte Rudolfs von Schwaben oder dem nur mit den iranischen Felsskulpturen vergleichbaren Externstein-Relief, das eine ungebrochene und, wenn man will, unkultivierte Kraft dem gewachsenen Felsen abrang, um in lebensgroßen, steingehauenen Monumentalskulpturen sich auszusprechen. Erst im weiteren Verlauf des XII. Jahrhunderts, als weniger die Konstituierung, denn die schöpferische Weiterbildung des romanischen Stils das künstlerische Hauptproblem bedeutete, hat die französische Plastik in raschem und glänzendem Aufstieg die deutsche überflügelt. — *Abb. 13* *Abb. 15*

Dennoch hat Goethe über eben diese deutschen Künstler, die damals nicht nur als Plastiker, sondern auch als Architekten ihren italienischen und französischen Zeitgenossen zum mindesten ebenbürtig waren, und die auch an der Ausbildung jenes rein linearen Mal- und Zeichenstils, der das notwendige Correlat eines rein massemäßigen Skulpturstils darstellt, den tätigsten Anteil genommen haben, das harte Urteil gefällt, daß es ihnen „schwer, ja beinahe unmöglich" sei, „von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen" und sich, falls sie bis dahin vorgedrungen wären, „dabei zu erhalten". Allein sobald man den — absoluten — Begriff der „Form schlechthin" auf den — historisch bedingten — Begriff der organischen, naturgesetzlich-typischen, harmonisch ausgeglichenen, kurz „klassischen" Form eingeschränkt denkt, verwandelt sich der Goethische Ausspruch aus einem wertenden

von den freiplastisch herausgearbeiteten durch eine scharfe Horizontallinie abtrennt, versucht der Hildesheimer, jene unmerklich an diese zu überführen, – und während dort eine Befreiung der rückwärtigen Teile (bei festgehaltener Vorderebene) durchgeführt wird, erblicken wir hier eine Befreiung der vorderen Teile bei festgehaltener Hinterebene.

in einen charakterisierenden und offenbart dann seine tiefe innere Berechtigung. Denn zu der organischen, nach klassischen und klassizistischen Begriffen „schönen“ Form überzugehen, ist den deutschen Künstlern in der Tat zu allen Zeiten schwer gefallen, wie ja auch umgekehrt die große Leistung ihrer Romanik in der entschlossenen Verneinung des (immer noch) Organischen bestanden hatte, — aber gerade deshalb sehen wir sie (und ebenfalls zu allen Zeiten, sogar in demselben Jahrhundert, das jene große romanische Stilschöpfung erlebte) fast jedem fremden Einfluß sich hingeben, der das, was ihnen fehlte, ergänzen und ihnen jene andere Art von „Form“, wenn auch in noch so mittelalterlicher Umprägung, vermitteln konnte: neben dem Byzantinismus, vielfach geradezu als dessen Träger, wirkt namentlich lombardischer, südfranzösischer und burgundischer Einfluß auf die deutsche Romanik ein, teils in breitem Strom die trennenden Grenzen überflutend und jenseits ihrer sich ausbreitend, teils stoßweise, durch einzelne Künstler oder Künstlertrupps aus der Ferne herbeigetragen; und auch innerhalb Deutschlands sehen wir die Kunst der unter solchem Einfluß zu reicherer und „natürlicherer“ Formvorstellung herangereiften Gebiete auf die der weniger von ihm berührten weiter wirken (wie etwa Sachsen gegen das Ende des XII. Jahrhunderts nicht nur erneuten italienischen und byzantinischen, sondern auch süddeutschen und rheinischen Einflüssen sich erschließt). Der nächste Zeitabschnitt sieht dann die Rezeption der nordfranzösischen Gotik, die nun — der Aufnahmebereitschaft und Aufnahmefähigkeit der einzelnen Landschaften, der Begabung und Schulung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten entsprechend — zu recht verschiedener Zeit und in völlig verschiedenen Formen vor sich geht. In Sachsen — um nur eine

kleine Auswahl zu geben, und von allen zwischen den einzelnen deutschen Landschaften hin- und herspielenden Beziehungen vollständig abzusehen — vollzieht sich ein verhältnismäßig zwangloser Übergang aus der byzantinisierenden Spätromanik zu einer — an der ebenfalls byzantinisierenden Kunst von Chartres, Laon und Braisne geschulten — Frühgotik, die dann durch die große Kunst des von Reims und Amiens kommenden Naumburgers und den (zum Teil wohl über Mainz hereindringenden) „Bamberger" Stil jäh überholt wird; in Westfalen die Ausbildung eines eigentümlichen Mischstils, der süd- und namentlich südwestfranzösische Elemente mit nordfranzösischen verbindet und seinem eigentlichen Wesen nach sehr lange deutsch-romanisch bleibt; in Straßburg eine wirkliche „Überschichtung" des Deutschen durch das Französische, indem eine von der einheimischen Vergangenheit unabhängige, fast rein Chartresische Frühgotik durch eine nun wieder mit ihr nicht zusammenhängende, aus Reimser und Pariser Quellen gespeiste Hochgotik abgelöst wird; und in Bamberg endlich die dramatische Auseinandersetzung zwischen zwei ganz großen Künstlerpersönlichkeiten, deren ausgedehnte Werkstätten in einem fast aufregenden Wettstreit nebeneinander arbeiten und einander wechselseitig beeinflussen: der eine der größte Verkörperer deutsch-romanischer Form- und Empfindungskraft, der andre ein fast völlig französisierter Vertreter der Reimsischen „maniera moderna".

*

Die Umgestaltung dessen, was die deutsche Kunst an fremder „Form" übernahm, hat sich wie zu allen Zeiten, so auch im Mittelalter in doppelter Weise und doch in einem und demselben

Sinn vollzogen: durch Vereinfachung, Auflösung der Zusammenhänge, Bewegungsverlangsamung auf der einen — durch Vervielfältigung, Verflechtung, Bewegungsbeschleunigung auf der andern Seite. Zum einen sehen wir sächsische Steinmetzen den italienischen (im Grunde sogar antiken) Typus des „Adlerkapitäls“ in dem Sinne umbilden, daß die lebendig schwellende Form der Tierkörper ganz in der einfachen und schweren Gestalt des Würfelkapitäls aufgeht, daß das Gefieder sich in gleichsam eingraviertes Ornament verwandelt, und das organisch Verbundene zu unzusammenhängenden Flächen zersetzt wird, — zum andern finden wir zwei bis drei Menschenalter später auf eben diesem sächsischen Boden die sanften Gestalten byzantinischer Elfenbeinreliefs von innerer und äußerer Bewegung ergriffen, die Falten ihrer Gewandung in vielen Windungen gebogen und durch mannigfache Verschlingung redupliziert, und schließlich, als ob die Form der in sie hineingeleiteten Bewegungsenergie nicht mehr standzuhalten vermöchte, den kurvigen Fluß der Linien zu eckigem Zickzack gebrochen. Zur selben Zeit, da der Bamberger Chorschranken-Meister die Falten wie Schlangenleiber sich krümmen
Abb. 67–79 und aufbäumen läßt und der mittelrheinische Geschmack sich
Abb. 60, 61 in wunderlich kraus durcheinanderwuchernden Formen gefällt,
Abb. 59 scheint das Gewand der Münsterer Apostel in schwerflüssigen Kurven hängend sich auszubreiten, und zeigt das Grabmal Heinrichs
Abb. 46 des Löwen im Gegensatz der ruhenden Körper und der bewegten Gewandung, des streng geschlossenen Umrisses und der unruhigen Binnenzeichnung gewissermaßen beide Absichten zugleich am Werke. —

Gewiß ist Landschaft, Künstlerindividualität und Zeit auch hier von keineswegs zu unterschätzender Bedeutung, wie wir

denn in der Tat die Romanik auch außerhalb der deutschen Stammesgrenzen sowohl in höchst gehaltenem, als auch in höchst leidenschaftlichem Stile sich aussprechen sehen (man denke etwa an Moissac und Vézelay); allein wenn der romanische Stil, der — als ein Stil der Masse, nicht des Körpers — von sich aus zum Extrem tendieren mußte, gerade auf deutschem Gebiet eine besonders lange und kraftvolle Herrschaft geübt hat, und wenn wir umgekehrt die Gotik, die an und für sich dem Ideal des Ausgeglichenen und Maßvollen zuneigt, auf eben diesem deutschen Gebiet von einem solchen Ideal besonders weit sich entfernen sehen, so haben wir doch vielleicht ein Recht, die innere „Polarität", die Neigung zum Extrem schlechthin, als etwas der germanischen Formphantasie wenn nicht allein, so doch vorzüglich Eigentümliches zu betrachten. Und in der Tat ist sie die notwendige Konsequenz dessen, was durch den Goethischen Ausspruch bezeichnet wurde: Bewegungsverlangsamung und Bewegungsbeschleunigung, Zerreißung und Verflechtung, Vereinfachung und Komplikation — beides verneint ja jenen Begriff des „Organischen", dem sich vollständig unterzuordnen die deutsche Kunst niemals befähigt und gewillt gewesen ist, beides widerspricht jenem Ausgleich von Ruhe und Bewegung, jenem kräftigen Verbundensein des klar Unterschiedenen, jener deutlichen Gegliedertheit bei reicher Differenzierung, die dem deutschen Individualismus als eine Beschränkung, als eine Typisierung des nicht zu Typisierenden erschienen wäre. Und diesem Hang, die zunächst mit heißem Bemühen umworbene organische Form, sei es nun durch Übersteigerung und detaillierende Ausspinnung, sei es durch Reduktion und schematisierende Abkürzung, wieder zu „desorganisieren" (und gerade dieser rasche Verbrauch des Vorrats

an übernommener „Form“ heischt auf der anderen Seite immer wieder seine Ergänzung) — diesem so eigentümlich deutschen Hang! entspricht nun eine weitere Tendenz, die uns gerade in der gotischen Skulptur sehr deutlich und fast überall entgegentritt: die Tendenz zur Verflächigung. Nicht etwa als ob, rein materiell betrachtet, die Dreidimensionalität sich überall verlöre oder auch nur eine Abschwächung erführe — allein auch da, wo sie erhalten bleibt oder sogar gesteigert erscheint, wird sie weit mehr als Vorwölbung und Rückwärtsweichen äußerer Flächen, denn als allseitige Entfaltung eines inneren Kernes vorgestellt; und gerade hieran wird es deutlich, daß, wennschon der romanische Stil kein eigentlich deutscher, so doch der eigentlich deutsche Stil der romanische ist. Die Figuren der Bamberger Heim-
Abb. 77 suchungsgruppe — bekanntlich auf die stark antikisierende Visitatio zu Reims zurückgehend — unterscheiden sich von ihrem Vorbild nicht nur durch die, gerade hier sehr deutliche, Tendenz zur Übersteigerung und Vervielfältigung, sondern auch dadurch, daß der eigentümlich zentrische Aufbau einem Aufbau aus einzelnen Ansichtsebenen, die schraubenartige Drehung des ganzen Körpers einer gleitenden Schiebung der einzelnen Glieder gewichen ist; und man hat Beispiele, daß deutsche Plastiken aus der halbseitlich aufgenommenen, in ihnen jedoch zur Hauptansicht hypostasierten Zeichnung nach einer französischen Statue entwickelt wurden. Sogar der größte und jedenfalls deutscheste Künstler des gotischen Mittelalters, der Naumburger Meister, hat mehr im Sinne flächenhaften Behauens als rundenden Modellierens gearbeitet, und vielleicht ist es gerade dieses heimliche Fortwirken „romanischer“ Kunstgesinnung gewesen, das die deutsche Gotik zu ihren eigentümlichsten und bedeutendsten Schöpfungen befähigt hat.

Goethe hat diese deutsche Sprödigkeit gegenüber dem Ideal des Organisch-Harmonischen, Gerundeten, in seiner Sprache zu reden „Natürlichen“ nur als Verlust und Schwäche empfinden können; wir glauben zu wissen, daß sie zugleich Gewinn und Stärke bedeutete: der „Blick auf die Oberfläche“, der Goethischer Kunstanschauung zufolge das Auge „verwirrt“ und stets der Korrektur durch die Erkenntnis des anatomisch entblößten „Inneren“ bedarf, befähigt es auf der andern Seite zu jener starken Empfindung für den an diesen „Oberflächen“ sich offenbarenden Freiraum, wie sie, bezeichnenderweise, gerade beim Naumburger Meister besonders hervortritt, und zu jenem feinen Gefühl für das Stoffliche, wie es dann später bei Dürer und van Eyck zu größter Subtilität gesteigert erscheint, — und die Tendenz zum Extremen und Abseitigen, die negativ in einem oft hervortretenden Mangel an „Harmonie“ und einem erst spät (und selten vollkommen) behobenen Mangel an „Grazie“ zum Ausdruck kommt, bedeutet positiv die Fähigkeit zu glühenderem Erleben des Ekstatisch-Visionären und liebevollerer Hingabe an das Charakteristisch-Individuelle. Ja, dieser individualistische Zug (der auch der französischen Gotik nicht fehlt, aber dort um so stärker hervortritt, je mehr wir uns der Nordostgrenze nähern) hat in Deutschland sogar dem plastischen Kunstwerk als solchem eine andere und höhere Bedeutung verliehen, als sie in Frankreich ihm eingeräumt wurde. Wohl nicht nur aus Mangel an Kräften, sondern auch aus Mangel an Neigung fehlen in Deutschland fast ganz die langen, gleichförmigen Statuenreihen, mit denen Frankreich seine Kathedralen schmückte: die Figur wird nicht so sehr als Teilglied eines großen, zugleich programmatisch und dekorativ gebundenen Systems, wie als ein relativ selbständig, ja eigenwillig

dem Ganzen gegenüber sich behauptendes Einzelwesen empfunden. — So eignet der deutschen Kunst — und das ist ein Unterschied, der sie im XIII. und XIV. Jahrhundert ebenso deutlich von der französischen trennt wie im XV. und XVI. von der italienischen — eine besondere seelische Eindringlichkeit, die, wie so vieles andere, als die „vertu de ses défauts" bezeichnet werden könnte: die Kunst, der es so schwer wird, vollkommen organisch empfundene und durchformte Gestalten hervorzubringen, dringt um so mehr darauf, daß das, was diese Gestalten über ihr bloß organisches Dasein hinaus „bedeuten", nicht nur als ein dem Verstande erkennbarer Inhalt über ihnen schwebe, sondern als ein dem Gefühl sich offenbarender Ausdruck unmittelbar aus ihnen hervorleuchte. Die Drastik, mit der die Bilder der Bernwardstüren die Heilsgeschichte erzählen, ist in diesem Sinne ebenso „deutsch", wie das visionäre Pathos der Bamberger „Sibylle" (die diesen falschen Namen doch mit tiefem inneren Rechte trägt), wie die unbeholfene Zärtlichkeit, mit der das Christkind der
Abb. 35, 48, 55b Madonna das Kinn streichelt, und wie die lautlose Trauer der Straßburger Synagoge. Kein Wunder, wenn der künstlerische Ausdruck sich am liebsten in steigernden Abstufungen und ebenso steigernden Gegensätzen bewegt, die nicht sowohl dramatische als vielmehr psychologische sind. Der Gegensatz zwischen dem empfindsamen „Hermann" und der heiteren „Regelindis", der
Abb. 95, 100 vornehm-resignierten „Uta" und dem derb-düstern „Ekkehard" bezeugt das ebenso wie (auf dem Abendmahlrelief des Naumburger
Abb. 93 Lettners) der Kontrast zwischen den gleichmütig essenden und trinkenden Getreuen und dem im Tiefsten aufgewühlten, als wahrhaft tragische Figur empfundenen Judas, — die rhythmisch an-
Abb. 106 und abschwellende Erregung der Metzer Apostel nicht minder

als der von gedankenloser Weltlust zu immer tieferer Verzweiflung umschlagende Ausdruck der Straßburger Törichten Jungfrauen; ja, vielleicht wird es von hier aus am ehesten verständlich, wenn die deutsche Monumentalplastik des XIII. Jahrhunderts lieber als alles andere diese Parabel von den Klugen und Törichten Jungfrauen dargestellt hat, eine Parabel, der man in Frankreich nie in lebensgroßen Wand- oder Säulen-Statuen, sondern nur in kleinen Reliefs oder Archivoltenfiguren begegnet: das ruhige Beisammen repräsentativer Heiligengestalten weicht den pathetischen Kontrasten einer eindringlichen Predigt. — Verschiedentlich läßt sich daher beobachten, daß die Endphase einer Entwicklung, sei es nun die einer ganzen Epoche, sei es die einer bestimmten Schulüberlieferung, in Frankreich mehr durch eine gewisse Verflachung, in Deutschland dagegen (man denke etwa an die Spätwerke des Bamberger und Naumburger Stils) mehr durch eine gewisse Hypertrophie des psychischen Ausdrucks gekennzeichnet wird. *Abb. 120*

*

Jedwede Menschen-Darstellung ist anschaulicher Ausdruck einer Menschen-Vorstellung, d. h. einer besonderen Auffassung vom Verhältnis der Seele zum Körper; und oft genug wird das, was in der künstlerischen Gestaltung einer bestimmten Epoche sich ausdrückt, in ihrer psychologischen Theorie sein Analogon finden. Die romanische „Masse“ — entweder völlig unbewegt, oder, wo sie bewegt erscheint, nicht durch den Impuls einer natürlichen Lebensenergie in Tätigkeit gesetzt, sondern wie durch höhere Gewalt an verborgenen Fäden gezogen — entspricht recht eigentlich der Vorstellung des „limus terrae“, der dem „spiritus vitae“ als etwas Grundverschiedenes, mit ihm in

keiner Weise innerlich Verknüpftes gegenübersteht — ein toter, leb- und willenloser Stoff, mit dem die unsterbliche Seele, wie die frühscholastische Philosophie des XII. Jahrhunderts es so gerne ausgedrückt hat, nur durch ein unbegreifliches „Wunder" zusammengehalten wird: „Mira societas carnis et animae, spiritus vitae et limi terrae ... Plenum fuit miraculo, quod tam diversa et tam divisa ab invicem ad invicem potuerunt coniungi." Oder, vielleicht noch eindrucksvoller: „O anima, Dei insignata imagine, desponsata fide, dotata spiritu, redempta sanguine, deputata cum angelis, capax beatitudinis, heres bonitatis, rationis particeps — quid tibi cum carne, unde ista pateris?" —

Die Hochscholastik, auch hierin dem Stil der hohen Gotik entsprechend, hat dieser unversöhnlich dualistischen, gewissermaßen nur dem Geist ein „Leben" zubilligenden Anschauung gegenüber den Entelechie-Begriff des Aristoteles wieder zur Geltung gebracht — jenen Entelechie-Begriff, den einst der Neuplatonismus als „schändlich" bezeichnet hatte, weil er, die Seele als die „Form des Körpers" bestimmend, jene mit diesem zu einer inneren und unaufhebbaren Einheit verknüpfte und letzten Endes von der Vorstellung der „Seele" nicht sehr viel mehr als einen Inbegriff der Eigenschaften übrigließ, durch die sich Lebendes von Nichtbelebtem unterscheidet. Zwar bedarf (nach Thomas von Aquino, der hier wie überall das aristotelische Motiv vollkommen in die christliche Gesamtanschauung einschmilzt) die menschliche Seele durchaus nicht der materiellen Inkarnation, da sie, unsterblich wie sie ist, auch als vollkommen reiner, körperloser Geist zu existieren vermag (genau wie die gotische Kunst den Menschen zwar als lebendiges, doch nie als nurlebendiges Wesen darstellt, vielmehr ihn nur insoweit körperlich

X

AMIENS, Kathedrale. „Vierge dorée". Etwa 1260—1270. (Nach Gipsabguß.) Phot. Giraudon, Paris.

vervollkommnet, als es zur Veranschaulichung eines reicheren und bewegteren Geisteslebens notwendig ist, so daß gerade die gotische Statue besonders entschieden vom Antlitz beherrscht wird, und, anders als der griechische Torso, ihres Kopfes beraubt, fast sinnlos erscheint), — wohl aber ist sie einer harmonischen und innerlichen Verbindung mit dem Stoffe fähig, da sie, zugleich die niederste der reinen oder „subsistenten" und die höchste der „inhärenten" Formen darstellend, nicht nur die „rationalen" Vermögen des Wollens und Erkennens besitzt, sondern auch ein die Materie gestaltendes und belebendes, animalisch-vegetatives Prinzip in sich einschließt. — So ist nach dieser Auffassung, von der man sagen könnte, daß sie der aristotelischen ebenso nah und ebenso fern stehe, wie die Plastik von Reims den Werken des Praxiteles, die Seele zwar nicht dem Körper verhaftet, ihm aber doch aufs innigste verbunden: der Mensch ist nicht mehr die „mira societas" zweier einander ewig wesensfremder Substanzen, sondern die harmonische Synthese zweier als Form und Materie, Akt und Potenz einander ergänzenden Seinsprinzipien. —

Die deutsche Kunst hat diese durch die hochscholastische Philosophie aufs neue begründete und in der französischen Hochgotik aufs neue veranschaulichte Harmonie zwischen Körper und Seele niemals vollkommen nachzufühlen vermocht. Wie ihr, formal betrachtet, stets einige im Grunde „romanische" Züge anhaften, so hat sie auch, psychologisch betrachtet, den Leib ebensowenig vollkommen „beseelen" können, als sie — denn wiederum ist diese Schwäche eine Tugend — die Seele vollkommen verleiblichen mochte. Wohl ist auch sie dazu gelangt, die Gestalten von einem autonomen Wollen und Fühlen belebt und bewegt erscheinen zu lassen — allein dies Wollen und Fühlen

teilt sich nicht frei und ganz dem Körper mit, sondern es hat mit ihm, als einem widerstrebenden, zu kämpfen. Und je nachdem dieses Ringen mit einem Sieg oder mit einem Verzicht des Geistigen endet, erscheinen die Figuren (denn auch aus diesem Spannungsverhältnis zwischen Körper und Seele ergibt sich notwendig eine Überschreitung der schönen *μεσότης*) entweder schwerer, gedrungener, erdgebundener als die der französischen Kunst, oder aber, zumal im XIV. Jahrhundert, durchgeistigter, schwebender, gefühlsdurchströmter, als es in Frankreich der Fall ist, — erscheinen die Bewegungen entweder durch den Widerstand des Körpers gehemmt, stockend, ja lahm, oder aber, wo die Gewalt des psychischen Erlebens diesen Widerstand bricht oder löst, gewalttätig zufahrend, wild ausbrechend, lyrisch vergleitend; und oft genug sind solche Gegensätze in den Gliedern einer einzigen Gestalt vereinigt. —

Dasjenige Temperament, dem die alte Naturphilosophie eine solche „Extremitas" zuschrieb — „quae quidem extremitas ceteris humoribus non contingit" — ist das der Melancholie. Die schwere, „erdhafte" Natur der schwarzen Galle erstickt und lähmt die Tätigkeit des inneren wie des äußeren Lebens und läßt den Menschen träge, dumpf und trübe werden — oder aber sie wird durch physische und psychische Energien überwunden und gibt dem Geist dann umgekehrt die Fähigkeit zu höchstem Aufschwung und zu tiefster Selbstbesinnung. Vielleicht ist es kein Zufall, wenn gerade ein deutscher Künstler es war, der dieser Vorstellung der „melancholia generosa" Gestalt gegeben hat.

ZWEITER TEIL

LITERATURVERZEICHNIS UND BEMERKUNGEN ZU DEN EINZELNEN TAFELN

ALLGEMEINERE LITERATUR

die in den folgenden Bemerkungen im Allgemeinen nicht besonders angezogen wird

1 G. DEHIO und G. v. BEZOLD
Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, Berlin o. J., Bd. I

2 W. BODE
Geschichte der deutschen Plastik (= Gesch. d. dtsch. Kunst, Bd. II), Berlin 1885

3 M. HASAK
Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des XIII. Jahrhunderts, Berlin 1899

4 H. LÜER und M. CREUTZ
Geschichte der Metallkunst, Stuttgart 1904/07

5 G. DEHIO
Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Berlin 1905 ff.

6 M. KEMMERICH
Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland, Leipzig 1909

7 M. SAUERLANDT
Deutsche Plastik, Leipzig 1911

8 N. LÜTZHÖFT
Middelalderlige Skulpturer i Tyskland, Kopenhagen-Christiania 1915

9 G. DEHIO
Geschichte der deutschen Kunst, Berlin 1919 ff.

10 R. HAMANN
Deutsche und französische Kunst im Mittelalter, Marburg 1922

11 R. HAMANN
Deutsche Köpfe des Mittelalters, Marburg 1922

12 M. BURG
Ottonische Plastik, Bonn-Leipzig 1922

13 A. STANGE
Die Entwickelung der deutschen Plastik im Mittelalter, München 1923

14 FR. LÜBBECKE
Die Plastik des deutschen Mittelalters, München 1923. (Vgl. dazu E. Gall in Jahrb. f. Kunstwissenschaft I, 1923, S. 300)

15 E. LÜTHGEN
Romanische Plastik in Deutschland, Bonn-Leipzig 1923

16 H. BEENKEN
Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig 1924 (dem Verfasser leider erst nach der Drucklegung zugänglich geworden)

17 H. SCHMITZ
Die Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Deutschland, München 1924

18 R. HAMANN
Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands (=Jahrb. d. Marburger Kunstgesch. Seminars, I, 1924; z. Z. noch nicht erschienen und dem Verfasser erst nach der Drucklegung in Aushängebogen zugänglich geworden)

Ferner: Die von den Landesregierungen bzw. Provinzialverwaltungen herausgegebenen „Inventare“ der Kunst- und Baudenkmäler

TAFEL 1

MADONNA IM MÜNSTERSCHATZ ZU ESSEN

Das bedeutende, vermutlich nicht erst um die Mitte, sondern schon zu Anfang des XI. Jahrhunderts entstandene Werk – ein typisches Beispiel „ottonischer" Kunstweise – besteht aus vergoldetem Silberblech, das auf einen Holzkern montiert ist; die (blauen) Augen Email. Die Krone sowie die adlerförmige Brustagraffe der Madonna entstammen dem XII. Jahrhundert. – Eine Frontalaufnahme konnte leider nicht beschafft werden.

Literatur. F. Arens, Die Essener Münsterkirche und ihre Schatzkammer, o. J.; G. Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, 1904, S. 218, Tafel 24; M. Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland (weiterhin zitiert als „Creutz, Anfänge"), 1910, S. 54ff.; J. Braun, Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit, 1922, Bd. 1, No. 20; H. Beenken, Bildwerke Westfalens, 1923, No. 2.

TAFEL 2

SILBERNES BERNWARDSKREUZ, HILDESHEIM, DOMSCHATZ

Auf der Rückseite die unverdächtige Inschrift; „Bernwardus presul fecit hoc" und einige (z. T. erst später eingravierte) Reliquienbezeichnungen. Der Körper des Gekreuzigten, in weichen und vielfach ineinander übergehenden Flächen modelliert und an dem Stamm und am Lendentuch vergoldet, stellt sich in lebhafter Bewegung dar, die ohne weiteres als eine Fortentwicklung der antiken Stand- und Spielbeinpose zu erkennen ist, und deren Intensität durch die asymmetrische Knüpfung des relativ stofflich behandelten Lendentuches verstärkt wird. Man hat geglaubt (F. Dibelius, Die Bernwardstür zu Hildesheim, 1907, S. 81), daß das ursprüngliche Korpus zu Ende des XII. Jahrhunderts durch ein anderes ersetzt worden sei; doch weist die zarte Biegsamkeit des Körpers und die weiche, fast „malerische" Modellierung das Werk unbedingt in die Bernwardszeit, zumal (wie m.W. noch nicht betont worden ist) die Gestalt des Gekreuzigten auf ein um das Jahr 1000 entstandenes Vorbild zurückgeführt werden kann: auf das bekannte Elfenbeinrelief des Bischofs Adalbero II von Metz (A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, I, Nr. 78 [vgl. auch Nr. 80], unsere Textabbildung XI b), mit dem das freilich weit „expressivere" Hildesheimer Werk in der

Art der Modellierung, vor allem aber in der singulären Knüpfung des Lendentuches so weitgehend übereinstimmt, wie das gegenüber einer der Antike noch so sehr viel näherstehenden Arbeit überhaupt möglich ist. Diese Beziehung ist um so wahrscheinlicher, als das silberne Bernwardskreuz (auf Grund der Reliquienbezeichnungen) bereits im Beißel in die Zeit unmittelbar nach Bernwards französischer Reise (1006/7) gesetzt worden ist. Interessant ist ein Vergleich des Silber-Kruzifixes mit einer jüngeren, ihm nachgebildeten Bronzearbeit, die im St. Godehard zu Hildesheim (nicht im Domschatz!) bewahrt wird. Der Fuß stammt aus gotischer Zeit.

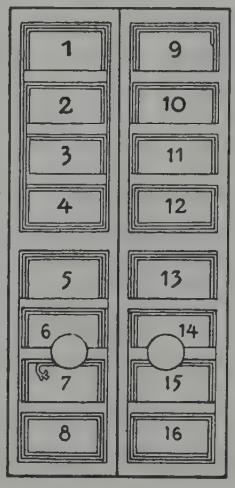
Literatur. St. Beißel, Der Hl. Bernward von Hildesheim der Künstler und Förderer d. dtsch. Kunst, 1885, S. 16; A. Bertram, Hildesheim, Kostbarste Kunstschätze, o. J.; M. Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland (weiterhin zitiert als „Creutz, Anfänge . . ."), 1910, S. 13; V. C. Habicht, Des Hl. Bernward v. Hildesheim, Kunstwerke (Niedersächs. Kunst in Einzeldarstellungen, 3/4, 1922, S. 12; A. Goldschmidt, Sitzungsberichte d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wiss., XXVII, 1915, S. 375.

TAFEL 3, 4, 5, 19a, Textabb. XIc

DIE BERNWARDSTÜREN, HILDESHEIM, DOM

Die Inschrift: „Anno dominice incarnationis MXV Bernwardus episcopus dive memorie has valvas fusiles in faciem angelici templi ob monimentum sui fecit suspendi" stammt von Bernwards Nachfolger Godehard, der die Türe widerrechtlich von St. Michael in den Dom verbringen ließ. Die 28 Felder stellten alt- und neutestamentliche Szenen in der Weise einander gegenüber, daß die Folge der alttestamentlichen Erzählungen von oben nach unten, die der neutestamentlichen aber von unten nach oben fortschreitet, und einerseits in vertikalem Sinne eine strenge Teilung, andererseits in horizontalem Sinne ein strenger Zusammenschluß stattfindet. Die Darstellungen sind also in der Weise geordnet, daß je vier aufeinanderfolgende Szenen zu einer in sich geschlossenen Gruppe vereinigt sind (Leben der ersten Menschen im Paradies, Leben nach der Vertreibung, Jugendgeschichte Christi, Passion), und

1. Erschaffung des Menschen
2. Zuführung Adams zu Eva
3. Sündenfall
4. Gott zieht Adam und Eva zur Rechenschaft
5. Austreibung aus dem Paradies
6. Adam und Eva bei der Arbeit
7. Opfer Kains und Abels
8. Brudermord
9. „Noli me tangere" und Himmelfahrt Christi
10. Die Frauen am Grabe
11. Kreuzigung
12. Christus vor Pilatus
13. Darstellung im Tempel
14. Anbetung der Könige
15. Geburt Christi
16. Verkündigung



a) WEIMAR, Schloßmuseum. Christus gen Himmel fahrend. Ausschnitt aus einem karolingischen Elfenbeinrelief vom Ende des IX. Jahrh. Phot. Schloßmuseum, Weimar.

b) METZ, Museum. Kreuzigung. Elfenbeinrelief, gefertigt für Bischof Adalbero II. (984—1004). Phot. Museum, Metz.

c) HILDESHEIM, Dom. Christus gen Himmel fahrend. Ausschnitt aus einem Relief der bronzenen Bernwardstüren. Vermutlich zwischen 1008 und 1015 Phot. Kunstgesch. Seminar, Marburg.

daß die einander gegenüberstehenden jeweils in scharfer Antithese aufeinander Bezug nehmen: Sündenfall, Kreuzigung, Gottes Urteil über Adam und Eva, Pilati Urteil über Christus, Austreibung aus dem Paradiese, Einlaß in den Tempel, Erschaffung der Menschen – Noli me tangere (zugleich, wie unten noch zu zeigen sein wird, als Darstellung der Himmelfahrt zu deuten) usw. Die im Ganzen gegossenen Türflügel sind vermutlich zwischen 1008 und 1015 entstanden, und setzen einerseits den Eindruck der nicht reliefierten Bronzetüren des Domes von Mainz, andererseits den der bildgeschmückten Holztüren von S. Sabina in Rom voraus. Wie sehr die Empfindung für die antike Disposition bereits abgeschwächt ist, zeigt nicht nur die mittelalterliche Umdeutung des Verhältnisses zwischen Rahmen und Füllung und der Verzicht auf proportionale Differenzierung (die übrigens bereits in Mainz der schematischen Gleichheit gewichen war), sondern vor allem die eigentümlich inkonsequente Handhabung des Profilierungssystems: je vier Felder werden von einem einfach gestuften Hauptprofil umschlossen, während die Querstege zwischen den einzelnen Feldern schwächer gebildet sind, doch beträgt dieser Unterschied teils zwei, teils eine Stufe, teils wird er auch gänzlich verwischt (vgl. die obenstehende Text-Abbildung).

Die figürlichen Darstellungen haben ihre Vorbilder vornehmlich in der Miniaturmalerei, und zwar sowohl in der gleichzeitigen, mit der sie insbesondere die Intensität des psychischen Ausdrucks und die sehr weitmaschige Flächenfüllung gemeinsam haben, als auch (was aber nur für die Genesis-Tafeln gilt) in der um anderthalb Jahrhunderte älteren: es sind die karolingischen Bilderbibeln der Schulen von Tours und Corbie, deren streifenförmige Einteilung den Bedürfnissen der Hildesheimer Werkstatt besonders entgegenkommen mußte. Daneben läßt sich ein Einfluß der Goldschmiedekunst und namentlich der Elfenbeinplastik konstatieren, wofür ein besonders sprechender Beleg hier mitgeteilt sei: der Christus des „Noli me tangere" entspricht fast wörtlich demjenigen des karolingischen Himmelfahrtreliefs, das in Goldschmidts Elfenbeinwerk I, Nr. 45 abgebildet ist – womit zugleich die eigentümliche Doppelbedeutung dieser Szene aufs neue beleuchtet wird (vgl. unsere Textabb. XIa und c). Dabei zeugt die über die Vorbilder weit hinausgehende Drastik in der Auffassung der biblischen Geschehnisse, vor allem aber die ganz eigentümliche, anscheinend erst „ad hoc" erfundene Relieftechnik, die stärkste

und schwächste Erhebung gegeneinandersetzt und sich gelegentlich nicht scheut, Figuren mit mehr als halbem Leibe von der Fläche abzulösen, von einem jugendlich kräftigen Kunstwollen und von der starken und selbständigen Begabung der hier sich betätigenden Künstler. Die eigentliche „Stilistik", d. h. die Proportionierung und Modellierung der Figuren, die Faltengebung, die Pflanzenstilisierung usw. ist keineswegs einheitlich, sondern variiert, der besonderen Kunstweise der offensichtlich in starkem Maße herangezogenen Hilfskräfte entsprechend (auch bei einer anderen berühmten Erztür, derjenigen des Abts Suger von St. Denis, war ja eine Mehrzahl von Gießern und Bildhauern tätig), nicht unbeträchtlich; ja wir vermögen innerhalb ihrer einen recht ausgesprochenen Gegensatz festzustellen. Betrachten wir einerseits die fünf Tafeln, in denen die Geschichte der Ersten Menschen von der „Erschaffung Adams" bis zur „Paradiesesaustreibung" erzählt wird (wobei übrigens das Zuführungsrelief – vgl. Tafel 19a – mit seiner besonders exakten Formgebung und der nur hier begegnenden, zierlichen Andeutung der Gewandmuster noch eine gewisse Sonderstellung einnimmt) – und andererseits die beiden Reliefs mit der „Darstellung im Tempel" und namentlich des „Pilatusurteils" (Tafel 5), so würde man, nur von dem im engeren Sinne „Stilistischen" ausgehend, wohl kaum auf eine und dieselbe Zeit, geschweige denn auf eine und dieselbe Werkstatt schließen: dort ein recht eigentlich „ottonischer" Feinstil mit zierlichen, feingegliederten Figuren, relativ weicher Modellierung, sehr zarter und stofflicher, die Schmiegsamkeit der Falten und die Beweglichkeit der Säume unterstreichenden Gewandbehandlung – hier eine fast schon „romanische", grob rillende und kerbende Manier, die eher plumpe als schlanke Gestalten bildet, die gerade Linie vor der geschwungenen und die stereometrisch vereinfachte Fläche vor der in zartem Auf und Ab bewegten bevorzugt, und die Gewandfalten scharf wie die Ringe eines Insektenleibes ineinanderschiebt. Der Stil dieses Mitarbeiters (dem auch die andern drei Passionsreliefs gehören dürften) geht anfänglich von dem des „ottonischen" Meisters der ersten fünf Genesistafeln aus – die „Maria Magdalena" ist sogar, worauf uns Herr cand. phil. Erdmann aufmerksam macht, Kopie nach dem Engel des ersten Reliefs (links oben) – und scheint sich erst unter dem Einfluß eines dritten Künstlers – vielleicht des originellsten – in jener „insektenhaften" Weise zu verschärfen: desjenigen nämlich, der das Relief des „Brudermordes" gearbeitet hat, und dem der handwerksmäßigere Verfertiger der

Tafel mit dem „Opfer Kains und Abels“ nahesteht. Eine vierte Individualität glauben wir dann in den restlichen Stücken, besonders deutlich in den zwei Reliefs mit der „Arbeit nach der Vertreibung“ und der „Geburt Christi“ erkennen zu dürfen: sie zeichnen sich durch eine besonders weiche, fast teigige Modellierung aus, und sie sind es auch, bei denen die Tendenz zur Flächenüberschreitung am allerweitesten geht und zu der – sonst nicht in diesem Maße anzutreffenden – Ablösung halber und ganzer Figuren führt; man könnte diesen Stil als einen „knetenden“ bezeichnen, während derjenige des Pilatusreliefs ein „schneidender“ und der der ersten fünf Genesistafeln ein „nuancierender“ genannt werden könnte. Besonders wichtig ist bei allem diesen die Tatsache, daß schon innerhalb dieser Werkstatt die Entwicklung vom „Ottonischen“ zum „Romanischen“ gleichsam antezipiert wird (wenngleich diese Vorwegnahme natürlich nur eine scheinbare ist), und daß gerade die vergleichsweise plumpen, die Feinheit der ursprünglichen Konzeption zunächst aus einem gewissen Mangel an optischem Zartgefühl und technischem Können vergröbernden Künstler es sind, die dieser Entwicklung den Boden bereiten: auch hier entsteht, wie so oft, der „Fortschritt“ zunächst durch einen Verzicht, so daß die qualitativ schwächsten Stücke zugleich die – entwicklungsgeschichtlich betrachtet – am stärksten in die Zukunft weisenden sind.

Literatur. St. Beißel, a. a. O., S. 39 ff.; Fr. Dibelius, Die Bernwardstür zu Hildesheim, 1907; A. Bertram, Hildesheims kostbarste Kunstschätze, o. J.; derselbe, Die Türen von S. Sabina das Vorbild der Bernwardstüren, 1892 (vgl. dazu Röm. Quartalschr. 1894); A. Zeller, Die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim, 1907, S. 64 ff.; M. Creutz, a. a. O., S. 11 ff.; W. Schmitz, Die mittelalterlichen Metall- und Holztüren Deutschlands, ihr Bildwerk und ihre Technik, 1905, S. 9 ff.; R. Herzig, Der Dom zu Hildesheim, 1911, S. 25 ff.; A. Goldschmidt, Sitzungsberichte d. Kgl. Preuß. Akad., l. c.; V. C. Habicht, Die mittelalterliche Plastik Hildesheims (weiterhin zitiert als „Habicht“); derselbe, Der Hl. Bernward v. Hildesheim, Kunstwerke, S. 14 ff., 1917, S. 2 ff. Die Arbeit von A. Marignan „Les fresques des églises de Reichenau et les bronzes de la cathédrale de Hildesheim“, 1914, hat nur Kuriositätswert.

TAFEL 6 und 7

DIE BERNWARDSSÄULE, HILDESHEIM, DOM

Die 28 Darstellungen der vermutlich zwischen 1015 und 1022 entstandenen Säule ergänzen die neutestamentlichen Reliefs der Türen: sie geben die zwischen Jugendgeschichte und Passion sich einschiebenden Szenen aus dem öffentlichen Leben

Christi (Tafel 6 zeigt die Berufung Zacchäi, die Verfluchung des Feigenbaums, die Erweckung Lazari und Tröstung der Maria Magdalena, den Einzug in Jerusalem; Tafel 7 die Verklärung auf dem Berge Tabor). Die Säule, offensichtlich den römischen Triumphsäulen nachgebildet und vielleicht auch durch die in den 90er Jahren des X. Jahrhunderts gegossenen Bronzesäulen der Corveyer Klosterkirche mitangeregt, stand hinter dem Kreuzesaltar in St. Michael und war anscheinend ursprünglich zum Osterleuchter bestimmt; nach dem Chronicon Coenobii S. Michaelis soll sie jedoch ein Kruzifix getragen haben, das aber später hinzugefügt sein kann. Das jetzige Kapitäl ist modern. Der – ziemlich einheitliche – Stil der im Vergleich zu den meisten Türreliefs weniger qualitätvollen Darstellungen unterscheidet sich von dem der Türreliefs dadurch, daß die meist untersetzteren Figuren nunmehr durchaus am Grunde haften (bezeichnend auch, daß die in den Türreliefs verkürzten Heiligenscheine die Köpfe jetzt als eingeebnete Scheiben foliieren), daß die Flächenbesetzung eine dichtere geworden ist und daß die weich-modellierende Technik nunmehr durchweg der hart rillenden und panzerartig aufteilenden gewichen ist, wobei aber nochmals daran erinnert werden mag, daß schon den Türreliefs dieser härtere und gröbere Stil nicht fremd gewesen war, so daß der Unterschied zwischen den Säulenfiguren und etwa denen der Pilatusszene nur noch ein gradueller ist (vgl. Tafel 7 und 5). Dementsprechend hat auch der psychische Ausdruck an Differenziertheit verloren, an Eindringlichkeit aber eher noch gewonnen.

Literatur. Wie zu Tafel 3 ff. Ferner: Wiecker, Die Bernwardssäule zu Hildesheim, 1874.

TAFEL 8

BRONZETÜREN DES AUGSBURGER DOMS

Die reliefgeschmückten Türen des Augsburger Doms waren, wie Goldschmidt nachwies, ursprünglich für eine schmalere Öffnung bestimmt und wurden erst nachträglich (wenn auch kaum wesentlich später) durch die Einfügung neu angefertigter Tafeln höheren Formats einer breiteren Eingangsöffnung angepaßt; auch die Maskenköpfe an den Kreuzungsstellen scheinen verschiedenen Zeiten anzugehören. Die urkundlichen Nachrichten, im einzelnen etwas schwankend, begrenzen die Entstehungszeit durch die Termini 1047 und 1072, so daß es naheliegt, die Anfertigung der Türen mit der Weihe im Jahre 1065 in Verbindung zu bringen. Die Türen sind nicht, wie

die Hildesheimer, im Ganzen gegossen, sondern bestehen aus einem Holzkern, dem einzelne Platten aufgenagelt sind. Ihr Meister – ein zart-geschmackvoller, aber vergleichsweise retrospektiv gesinnter Künstler, dessen Stil, der späteren Entstehungszeit ungeachtet, das spezifisch „ottonische" Kunstwollen reiner zum Ausdruck bringt, als die z. T. schon intensiv der Romanik zudrängende Kunstweise der Hildesheimer Meister – hat gleich seinen italienischen Zunftgenossen mehrfach die gleichen Matrizen verwandt, wodurch die Erkenntnis eines inhaltlichen Zusammenhanges – wenn es überhaupt einen gegeben hat – ebenso erschwert wird, wie durch den Umstand, daß die Reihenfolge der Tafeln zum Teil gestört ist. Man hat eine typologische Darstellung der Kirche in ihrer Entstehung, ihrem zeitlichen Zustand und ihrer endlichen Vollendung vermutet (so Merz, vielleicht im Anschluß an die Adelungsche Arbeit über die „Korssunschen" Türen in Nowgorod, vgl. Anmerkung zu Tafel 22); ganz überzeugend ist aber nur die Goldschmidtsche Feststellung, daß in den Tafeln der unteren Zone die vier Jahreszeiten dargestellt seien.

Literatur. F. J. v. Allioli, Die Bronzetüren des Domes zu Augsburg, Ztschr. d. hist. Vereins für Schwaben und Neuburg, 1853; W. Josephi, ebendort, Bd. XXIX, 1903, S. 79ff., mit Angabe der älteren Literatur, aus der hervorzuheben ist: A. Merz, Die Bildwerke an den Erztüren des Augsburger Doms, 1885; A. Goldschmidt, Sitzungsber. d. Berliner kunstgesch. Gesellsch. 1919, VI, S. 107.; W. Schmitz, a. a. O., S. 10 ff. Die Bemühung um Einsicht in eine vom Domkaplan Domm verfaßten Freiburger Promotionsschrift blieb erfolglos.

TAFEL 9

DIE MADONNA DES BISCHOFS IMAD, PADERBORN, DIÖZESANMUSEUM

Die erst kürzlich von ihrem störenden Gips- und Farbüberzug befreite Holzskulptur war ursprünglich mit Goldblech beschlagen (die vergoldete Gipsborte ersetzt die ebenfalls entfernte Bordüre aus Goldfiligran, die Nase, die Hände, der Sessel und einige Gewandpartien, sind erneuert). Der Stifter (1051–78) dürfte die Madonna bald nach seinem Regierungsantritt in Auftrag gegeben haben.

Sowohl in ihrer Gesamtanordnung, als in der Stilisierung des Gewandes ist diese wahrhaft adelige Schöpfung strenger und gleichsam gefestigter als das technisch und kompositionell verwandte Stück in Essen (Tafel 1), dessen vergleichsweise freibewegliche und malerisch-gelockerte Erscheinung hier einem ganz auf Senkrechte

und Wagerechte abgestimmten, plastisch konsolidierten Aufbau gewichen ist. Dabei ist die Figur noch weit entfernt von jener absichtsvoll undifferenzierten Schwere, wie sie für die hochromanischen Werke des folgenden Jahrhunderts bezeichnend wird (vgl. Tafel 21 und 29), und der spezifisch „spätottonische" Sinn für die feine Nuance ist, wenngleich in einer neuen Form sich bekundend, in vollem Umfang lebendig geblieben: die Proportionen sind eher schlank als gedrungen, und die Oberfläche ist in zartesten Reliefschichten abgestuft – nur daß innerhalb dieser einzelnen Schichten eine gewisse Abflachung und Einebnung eingetreten ist: die einzelnen Falten erscheinen nicht mehr als rundlich aufliegende, sondern als flach anliegende (architektonisch ausgedrückt: mehr als lisenenhafte, denn als halbsäulenartige) Gebilde, so daß der Unterschied zwischen den einzelnen Reliefschichten rein zahlenmäßig ein ganz minimaler ist.

Literatur. A. Fuchs, Ztschr. f. christl. Kunst, XXXI, 1918, Sp. 30ff.; H. Beenken, a. a. O., Nr. 3.

TAFEL 10a

WEIBLICHE HEILIGE, MÜNSTER, LANDESMUSEUM

Das Relief entstammt einer Folge von zwölf gleichartigen, innerhalb ihrer Epoche als sehr qualitätvoll zu bezeichnenden Stücken, die – teils männliche, teils weibliche Heilige darstellend – ehemals sämtlich am Turm der Mauritzkirche eingemauert waren (heute sind zwei davon durch moderne Nachahmungen ersetzt, drei ins Museum verbracht, die übrigen an Ort und Stelle); ursprünglich gehörten sie vielleicht zur Chorausstattung. Verwandt, nur sehr viel weniger fein, sind die beiden Reliefs an der Michaelskapelle in Xanten und die am NW.-Turm der Kirche zu Brauweiler vermauerten Stücke. Bei den männlichen Figuren ist ein gewisser Anschluß an provinzial-römische Grabsteine nicht zu verkennen.

Literatur. Burkh. Meier, „Westfalen" VI, 1914, S. 25 ff.; derselbe, Das Landesmus. d. Prov. Westfalen, I (d. Skulpturen) Nr. 4–6; H. Beenken a. a. O., Nr. 5; vgl. auch denselben in Kunstchronik N. F. XXXIV., 1922, S. 83 ff.

TAFEL 10b

WEIBLICHE HEILIGE, WERDEN, ABTEIKIRCHE

Die etwa ein Viertel lebensgroßen Figuren gehörten nebst dreizehn entsprechenden (zehn ähnliche weibliche Heilige, der Salvator und die Apostelfürsten; ob zwei

stehende Gestalten in priesterlicher Tracht ebenfalls hinzugehören, ist ungewiß) zu einer von Abt Adalwig (1066 bis 1081) gestifteten Altar- und Sarkophaganlage.

Literatur. W. Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden, I, 1899, S. 102ff.; Burkh. Meier, Westfalen, a. a. O.; H. Beenken, Bildwerke Westfalens, Nr. 4.

TAFEL 10c

HL. DIONYSIUS, REGENSBURG, ST. EMMERAM

Am nördlichen Portal der Kirche sind drei Reliefs (in der Mitte der Salvator, links St. Emmeram, rechts St. Dionysius) so in die Mauer eingelassen, daß sie nur durch Symmetriebeziehung, nicht aber durch eigentlich architektonischen Konnex verbunden erscheinen. Die unter Abt Reginward (1048–64) entstandenen Reliefs (auf dem mittleren die metrische Inschrift: „Abba Reginwardus hoc fore iussit opus") kommen stilistisch den massemäßig empfundenen Werken des reifen XII. Jahrhunderts schon relativ nahe (vgl. insbesondere Tafel 23a), wie überhaupt die Tendenz zum „Romanischen" schon im XI. Jahrhundert sich immer wieder durchzusetzen versucht, jedoch durch eine, besonders merklich ums Jahr 1100 hervortretende retrospektive Gegentendenz zunächst am völligen Durchbruch verhindert wird; sie unterscheiden sich aber, wie andere Beispiele eines ähnlich prämaturen Massenstils, von ihnen durch die viel weichere und unbestimmtere Formgebung und eine gewisse Unentschiedenheit der Richtungen (vgl. etwa die Haltung der Hände!): das Voluminöse und Undifferenzierte der „Masse" ist schon da, noch nicht aber ihre einer präzisen Formung fähige und bedürftige, undurchdringlich-feste Konsistenz.

Literatur. G. Hager und O. Aufleger, Mittelalterliche Bauten Regensburgs, 1897, S. 6; B. Riehl, Regensburg als mittelalterl. Kunsthauptstadt Bayerns (in „Deutsche u. ital. Kunstcharaktere", 1893); derselbe, in Ztschr. d. bayr. Kunstgewerbevereins, 1890, S. 53ff.; derselbe, Bayerns Donautal, 2. Aufl. 1912, S. 29; J. A. Endres, Das Sankt-Jakobsportal von Regensburg und Honorius Augustodunensis, 1903; A. Seyler, Die mittelalterl. Plastik Regensburgs, Diss., München 1905, S. 4ff.; A. Kingsley Porter, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, 1923, S. 33; H. Karlinger; Münchener Jahrb. d. bild. Kunst, N. F. I, 1924, S. 16ff.; derselbe, Romanische Steinplastik in Altbayern (in Vorbereitung).

TAFEL 11 und 12

BRONZENES KRUZIFIX IN DER ABTEIKIRCHE ZU WERDEN

Wie die Paderborner Imad-Madonna zu der Madonna des Essener Münsterschatzes, so verhält sich der Werdener Kruzifixus – eine der edelsten und ergreifendsten

Schöpfungen dieser Epoche – zu dem silbernen Bernwardskreuz des Hildesheimer Domschatzes: dort jene lebhafte Bewegung, in der noch immer die antike Stand- und Spielbeinpose nachklang und eine scharfe Herausmodellierung des Oberschenkels durch das asymmetrisch geknüpfte Lendentuch, – hier eine fast gestreckte, kaum vom Mittellot ausweichende Körperhaltung und eine entsprechend strengere Anordnung des zwar noch immer an der Seite geknüpften, aber in völlig symmetrischen Falten herabsinkenden und die Körperformen kaum mehr zur Geltung bringenden Schurzes; zugleich eine Streckung der Proportionen zu fast gazellenhafter Schlankheit und eine Zurückdrängung der malerisch-illusionistischen Oberflächenbehandlung zugunsten einer immer noch äußerst delikaten, aber teils plastisch-glättenden, teils zeichnerisch-ziselierenden (vgl. die Wiedergabe der Haare!), ganz wie im Falle der Imad-Madonna mit fein gestuften Reliefschichten rechnenden Modellierung. – Die zeitliche Einordnung des Werdener Kruzifixes ist mangels äußerer Anhaltspunkte nicht leicht; es dürfte jedoch auf keinen Fall erheblich über das Jahr 1100 hinabzurücken sein; Beziehungen zu den unter Abt Adalwig (1166 bis 1181) entstandenen Steinskulpturen (Tafel 10b) scheinen nicht vorzuliegen, und da das Stück laut freundlicher Mitteilung von Frau E. Hohmann aus dem Werdener Tochterkloster Helmstedt bei Braunschweig stammt (Überführung nach Werden im Jahre 1547), so ist unter Umständen ein Zusammenhang mit den sächsischen Gießhütten in Erwägung zu ziehen (vgl. Tafel 13). – Herrn Dr. K. Wilhelm-Kästner, der sich der großen Mühe unterzog, das etwa $^2/_3$ lebensgroße Werk für diese Veröffentlichung eigenhändig zu photographieren, sei auch an dieser Stelle für seine besondere Liebenswürdigkeit verbindlichst gedankt.

Literatur. Außer den Angaben im Inventar und bei M. Burg (vgl. Verzeichnis der allgemeineren Literatur) ist die kurze Notiz H. Beenkens erwähnenswert, der das Werk vermutungsweise der Zeit des Abtes Adalwig zuschreibt. (Jahrb. f. Kunstwiss. I, 1923, S. 149.)

TAFEL 13

GRABPLATTE DES GEGENKÖNIGS RUDOLF VON SCHWABEN, MERSEBURG, DOM

Vermutlich kurz nach dem Tode Rudolfs (Schlacht bei Hohenmölsen, 1080) entstanden, stellt das Werk anscheinend die früheste hochmittelalterliche Grabplatte

dar, die das plastische Bildnis des Verstorbenen zeigt (vielleicht, daß diese Neuerung gerade beim Denkmal des „für die Kirche gefallenen“ Gegners Heinrichs IV. am ehesten gewagt werden konnte). Entstehung in Magdeburg ist wahrscheinlich, aber nicht gesichert. Die Inschrift (für deren vorletzte Zeile wir eine von der üblichen abweichende Lesung vorschlagen möchten) lautet:

„Rex hic Rodulfus patrum pro lege peremptus
Plorandus merito conditur in tumulo.
Rex illi similis, si regnet tempore pacis,
Consilio gladio non fuit a Karolo.
Qua vicere sui, ruit hic sacra victima belli:
Mors sibi vita fuit, ecclesiae cecidit.“

Literatur. H. Bergner, Naumburg und Merseburg (Berühmte Kunststätten Nr. 47), 1909, S. 137 ff.; Creutz, Anfänge . . ., S. 56 f.; vor allem A. Fink, Die figürliche Grabplastik in Sachsen von den Anfängen bis zur zweiten Hälfte des XIII. Jahrh., Diss. Berlin 1915, S. 8 ff.

TAFEL 14

GRABPLATTE WIDUKINDS, ENGER IN WESTFALEN, STIFTSKIRCHE

Diese Grabplatte (ob sie tatsächlich die Gebeine des wegen seines Übertritts zum Christentum als heilig verehrten Sachsenherzogs verschloß, ist mindestens zweifelhaft) ist derjenigen Rudolfs von Schwaben in kompositioneller Hinsicht sehr verwandt, jedoch vermutlich einige Jahrzehnte später entstanden; sie ist aus weicher Stuckmasse modelliert, die auf eine Sandsteinplatte aufgetragen ist. Die Verwendung von Glaspasten läßt sich in Sachsen – woher die Komposition wahrscheinlich abzuleiten ist – bis in das XIII. Jahrhundert hinein verfolgen (vgl. den Erfurter Altaraufsatz Tafel 29 und das bekannte Grabdenkmal des Wiprecht von Groitzsch in der Laurentiuskirche zu Pegau), doch sind später bezeichnenderweise gerade die Augen nicht mehr durch solche angedeutet: es handelt sich dann mehr um ein Schmuck-, als um ein Darstellungsmittel. Ob die merkwürdige Form und Streifenteilung des Fußkissens durch eine letzte Erinnerung an die Erscheinung einer perspektivisch verkürzten Stufenfolge bestimmt ist, wie sie etwa in dem bekannten altchristlichen Elfenbeinrelief mit der Darstellung des Heiligen Michael (Brit. Museum)

vorliegt? Ganz ausgeschlossen wäre es nicht, denn auch die sonderbare Geste der rechten Hand mit ihrem wie gebrochenen Mittelfinger ist kaum anders denn als Verflächigung eines ehemals perspektivisch gemeinten Formkomplexes erklärlich. Die architektonische Rahmung ist teils zerstört, teils überarbeitet.

Literatur. Wilbrand, XVI. Jahresbericht d. histor. Vereins für die Grafschaft Ravensberg, 1902, S. 41 ff.; Creutz, Anfänge . . ., S. 56 f.; A. Fink, a. a. O., S. 10 ff.

TAFEL 15

EXTERNSTEINE BEI HORN IN LIPPE-DETMOLD

Das etwa 5,5 m hohe Relief, neben dem Eingang einer 1115 geweihten Felsenkapelle aus dem natürlichen Stein herausgehauen, stellt in etwas überlebensgroßen, stark ausladenden und schon fast völlig massemäßig stilisierten Figuren die Kreuzabnahme dar: der erstarrte, fast rechtwinklig gebrochene Körper Christi wird von Joseph von Arimathia aufgefangen, während Nikodemus auf einen unter seiner Last sich biegenden Palmbaum getreten ist und sich mit einem Arm am Kreuze festhält; Maria empfängt das Haupt des Toten mit den Händen, rechts steht Johannes mit klagend erhobener Rechten; über dem linken Kreuzarm erscheint Gottvater, um (ein fast einzigartiges Motiv) die – in Erinnerung an die Darstellungen des Todes Mariä – als kleines Kind gestaltete Seele Christi in Empfang zu nehmen; Sonne und Mond verhüllen mit Tüchern ihr Antlitz; in einem unteren Streifen endlich erblickt man die knienden Gestalten Adams und Evas, vom vogelleibigen und schlangenhalsigen Drachen umstrickt. Das schon von Goethe als ein bedeutendes Werk von „Einfalt und Adel“ gewürdigte Relief stellt einen in dieser Zeit fast singulären Versuch dar, eine kleinplastische Vorlage unmittelbar und sozusagen plötzlich in eine Monumentalskulptur zu verwandeln, wobei das traditionelle Schema durch scheinbar ziemlich individuelle Einzelzüge (vgl. den Christi Seele empfangenden Gottvater, die Adam- und Evagruppe) bereichert wird.

Literatur. Goethe, Über Kunst und Altertum, V. Bandes I. Heft; C. Dewitz, Die Externsteine im Teutoburger Wald, 1886; A. Kisa, Die Externsteine, 1893 (= Bonner Jahrbücher XCIV, 1893, S. 73 ff.); Creutz, Anfänge ..., S. 57 ff.; H. Ehl, Kunstblatt 1923, S. 218 ff. (unergiebig); H. Beenken, Bildwerke Westfalens, Nr. 7.

TAFEL 16

TAUFSTEIN, FRECKENHORST, STIFTSKIRCHE

Das 14 Jahre nach den Externsteinen entstandene Werk steht stilistisch zu diesem in denkbar schärfstem Gegensatz: der eigentümlichen Gewalttätigkeit, die einen zart empfundenen Entwurf zu einem großartig rauhen, ja rohen Monumentalwerk umschuf, steht eine feine, unmonumentale und eher retrospektive Gesinnung gegenüber. Die zierlichen Reliefs des Taufsteins (dessen lange Inschrift das Weihedatum der Kirche, 4. Juni 1129, festlegt) sind aus feinkörnigem Stein „mehr herausgestochen als gehauen" (Effmann) und stellen die Verkündigung, die Geburt Christi, die Taufe, die Kreuzigung, die Höllenfahrt, die Himmelfahrt und das Jüngste Gericht dar. Infolge der dichten Flächenbesetzung und der sehr starken Unterschneidung entsteht ein ausgesprochenes Tiefendunkel, das den Reliefgrund vielfach völlig verschwinden läßt und nicht sowohl an „Goldschmiedearbeiten" (Dehio), als an frühmittelalterliche Elfenbeinskulpturen erinnert. Auch der Figuren- und Gewandstil mit seiner Vorliebe für zartes Modelé und malerisch wirkende Schattenfurchen ist relativ illusionistisch. – Die Erklärung des Sachverhalts dürfte darin zu suchen sein, daß der Freckenhorster Taufstein nicht die spontane Durchbrechung, sondern den unmittelbaren Abschluß einer – in diesem Fall sogar sehr weit zurückreichenden – kleinkünstlerischen Überlieferung darstellt: er knüpft stilistisch an die (ältere und ihrerseits von einer lothringisch-belgischen Strömung befruchtete) Kunst des Niederrheins an, ja er kann geradezu als Ausläufer derselben betrachtet werden; vgl. namentlich die belgischen und kölnischen Elfenbeine des XI. Jahrhunderts, die Goldschmidt (Elfenbeinwerk II, 1918, Tafel XV–XVIII, Nr. 46–60) zusammengestellt hat, sowie die Reliefs der Holztür von S. Marien im Kapitol.

Literatur. Creutz, Anfänge . . ., S. 63; W. Effmann, Ztschr. f. christl. Kunst II, 1889, Sp. 109ff.; St. Beissel, Stimmen aus Maria-Laach LXV, 1903, S. 326 (mit irriger Datierung ins XIII. Jahrh.); H. Beenken, Bildwerke Westfalens, Nr. 10.

TAFEL 17

GRABRELIEF DER „REINHELDIS", RIESENBECK, KR. TECKLENBURG, DORFKIRCHE

Das ungewöhnlich schöne Relief, das, wie man neuerdings annimmt, nicht das Grab einer realen, sondern das Kenotaph einer (offenbar als Heilige verehrten) legendären

Person verschloß, zeigt die schon in altchristlicher Zeit fixierte Darstellung der adorierenden Verstorbenen im Sinne einer symbolischen Handlung erweitert: ein Engel trägt die Seele der Verstorbenen zum Himmel empor. Dabei genügen einige verhältnismäßig einfache Veränderungen, um aus der regungslos-symmetrischen Gestalt eine empfindungsvoll-bewegte zu machen.
Die Legende, die in der Inschrift („Reinheldis obi[it].

Fundant quique preces pro virgine, que fuit heres
Patris defuncti, genitrix quam sponte secundi
Coniugis occidit. Mox percipiendo subivit
Sidereas sedes Christi pia facta coheres. Gerhardus.“)

ihren Niederschlag gefunden hat und von der Legende der kanonischen Hl. Reinheldis wohl zu unterscheiden ist, erweist sich als ein ziemlich kompliziertes Gebilde, in dem nicht nur christliche, sondern auch heidnisch-germanische Züge vereinigt zu sein scheinen (vgl. darüber F. Jostes): Reinheldis („Sünte Rendel“) sei die Tochter eines Bauern gewesen, die durch besondere Frömmigkeit ausgezeichnet war; sie ließ zur Messezeit den Pflug allein, um zur Kirche zu gehen – während inzwischen himmlische Geister die Arbeit verrichteten –, und ließ sich auch durch Überhäufung mit Spinnarbeit vom Kirchenbesuch nicht abhalten. Die Eltern, von bösen Geistern gegen soviel Devotion aufgereizt (das eigensüchtige Motiv, von dem die Grabschrift berichtet, scheint in der Legende zu fehlen), wurden darüber so zornig, daß die Mutter die Tochter erwürgte und in einen Brunnen warf, aus dem sie aber durch Engel errettet wurde; sie wurde dann aber nochmals erwürgt und im Kuhstall begraben. Hier begaben sich bald Zeichen und Wunder, die den Nachbarn das Verbrechen verrieten; die Leiche wurde aus der Erde gehoben, und zu gleicher Zeit fiel der Vater vom Pferde und brach den Hals. –
Am schwierigsten erklärt sich der Name „Gerhardus“. In der interessanten Arbeit von Jostes wird der an und für sich sehr einleuchtende Vorschlag gemacht, in ihm den – damals noch für Riesenbeck zuständigen – Bischof Gerhard von Osnabrück zu erblicken, der den Kult der anscheinend in Westfalen keineswegs bodenständigen Reinhild in Riesenbeck eingeführt und das Grabmal errichtet hätte. Allein ganz abgesehen davon, daß es mindestens ungewöhnlich wäre, wenn ein Bischof sich

damals mit der einfachen Bezeichnung „Gerhardus" signiert hätte: Gerhard von Osnabrück hat von 1189 bis 1216 regiert, und einer so späten Datierung widersetzt sich nicht nur der paläographische Charakter der Umschrift, sondern vor allem der Stil unseres Denkmals, der dem des 1129 entstandenen Freckenhorster Taufsteins so nahe steht, daß es geradezu der gleichen Werkstatt zugewiesen werden könnte; wir finden hier wie dort die gleichen zart-geritzten Faltenlinien, die gleiche zierliche und immer noch etwas „illusionistisch"-weiche Formenbehandlung, und namentlich die gleiche, stark unterschneidende und dennoch die Formen (man möchte sagen: gartenbeetartig) fast senkrecht nach der Tiefe zu abstechende Relieftechnik. Wir haben also nur die Wahl zwischen der Annahme, daß sich der Stil des Freckenhorster Taufsteins — der gerade in diesen Jahrzehnten besonders einschneidenden künstlerischen Wandlungen ungeachtet — ungefähr siebzig Jahre unverändert erhalten hätte, und der Notwendigkeit, den Namen „Gerhardus" zunächst unaufgeklärt zu lassen und ihn auf einen im übrigen nicht weiter bekannten Stifter-Poeten zu beziehen. Die Schwesterwissenschaften mögen es der Kunstgeschichte nicht verübeln, wenn diese vorderhand die letztere Möglichkeit vorzieht.

Literatur. A. Fink, a. a. O., S. 22; A. Winkelmann, Sünte Rendel oder St. Reinheldis, 1912; F. Jostes, Ztschr. f. vaterländ. Gesch. u. Altertumskunde, Münster, LXX, 1913, S. 191 ff. (mit Nachtrag in „Westfalen", V, 1913).

TAFEL 18, 19b, 20a

SKULPTUREN DER HL. GRABKAPELLE, GERNRODE, STIFTSKIRCHE

Diese Kapelle, die neuerdings wieder in den Mittelpunkt der kunstgeschichtlichen Erörterungen gerückt worden ist, stellt einen zweiräumigen Bau dar, der die zwei Ostjoche des südlichen Seitenschiffs der Stiftskirche ausfüllt. Die Westwand (Tafel 18, 20a) enthält in der Mitte das Stuckrelief einer stehenden weiblichen Gestalt, vermutlich die vor dem Grabe trauernde Maria Magdalena (Johannes XX, 11, welche Stelle natürlich nicht auf Maria Mutter Christi bezogen werden darf; die eigentümliche Handhaltung — sonst meist passive Verkündigungsgeste — würde sich dann auf die sogleich folgende Anrede durch den Engel beziehen; daß eine Äbtissin dargestellt sei, ist unwahrscheinlich, an eine Grabplatte ist schon der Abmessungen wegen nicht zu denken); die teils aus Kalkstein, teils aus Sandstein

gearbeitete Umrahmung zeigt das Lamm Gottes, flankiert von Taube und Adler, die schwerlich zu den gar nicht mit ihnen zusammenbezogenen Figuren der beiden Johannes gehören, vielmehr, einer uralten Symbolik entsprechend (vgl. die frühmittelalterlichen Grabsteine in Südschweden und England), auf den Sieg des Erlösers über das Böse hinweisen möchten, während die Löwen die Stärke desselben bedeuten; die Tiere der unteren Zone – besonders deutlich der Hirsch – dürften die in die Sünde verstrickte und nach Erlösung ringende Menschenseele symbolisieren. Die Stuckreliefs der beiden Nordwände stellen einerseits das Noli me tangere und den Salvator (natürlich nicht die hl. Hedwig; der Kopf ist moderne Ergänzung!), andrerseits zwei zum Grabe schreitende Frauengestalten dar (dies letztere Relief ist heute abgearbeitet). Im Inneren – ebenfalls aus Stuck, nicht aus Kalkstein gearbeitet – die Gruppe der drei Frauen am Grabe, die Grabesengel und eine Bischofsfigur (Ägidius? Jacobus Minor?), deren prachtvoller Kopf sich neuerdings gefunden hat. Nach dem Ergebnis der von E. Meyer vorgenommenen Untersuchung (für dessen Mitteilung der Verfasser Herrn Meyer sehr verbunden ist) dürfte die ganze Anlage mit sämtlichen Skulpturen um die Wende des XI. Jahrhunderts, also unmittelbar nach dem ersten Kreuzzug, entstanden sein, wobei die innerhalb der plastischen Arbeiten hervortretenden Stilunterschiede einerseits auf die Verschiedenheit der handwerklichen Tradition (Steinmetzenplastik – vgl. das von Karlinger a. a. O. abgebildete Sol-Relief zu Solnhofen! – und eigentliche Bildnerplastik), andrerseits auf die entwicklungsgeschichtliche Weiterbildung zurückzuführen sein möchten (die Falten der im Innern befindlichen Figuren sind linearer, die Augensterne bei einigen Figuren durch Bohrung, bei anderen nur durch Bemalung angedeutet). Die Darstellungstypen gehen, wie unabhängig von mehreren Seiten beobachtet wurde (der Verfasser wurde von Herrn cand. phil. Erdmann darauf aufmerksam gemacht), z. T. noch auf ebendieselbe Tradition zurück, die schon in den Hildesheimer Bernwardstüren wirksam gewesen war (vgl. den Gottvater Tafel 19a mit dem Christus Tafel 19b), doch muß dabei beachtet werden, daß jene ihrerseits bereits aus karolingischer und damit indirekt altchristlicher Überlieferung schöpft (vgl. neben den von Dibelius abgebildeten Miniaturen z. B. die Apokalypsen in Trier und Cambrai), daher ein durchaus ähnlicher Gottvater-Typ auch in ganz anderen Kunstkreisen begegnet, z. B. (wie Beenken nachwies) in den kölnischen

„gestichelten“ Elfenbeinen oder in den Illustrationen des „Hortus deliciarum“. Motive wie die angeführten können daher weder eine Abhängigkeit der Gernröder Skulpturen von der rheinischen Elfenbeinkunst, noch aber ihre Entstehung in Bernwardinischer Zeit wahrscheinlich machen, ja gerade eine Gegenüberstellung wie die auf Tafel 19 gegebene läßt den Zeit- und Stilunterschied, der zwischen den Hildesheimer Türreliefs und den bei feiner, ja geradezu raffinierter Behandlung der Einzelheiten im ganzen so sehr viel gehalteneren und „großzügigeren“, im übrigen auch schon ein wenig „byzantinisierenden“ Skulpturen des Heiligen Grabes besteht, besonders deutlich hervortreten –, wobei ein Detail wie die strenge Parallelführung der Gürtelfalten für die Überwindung des miniaturhaft Malerischen durch das monumental Plastische ebenso bezeichnend ist wie die Beruhigung des Schrittes und des Gestus, die – nunmehr selbstverständliche – Einebnung der Nimben und – namentlich – die strenge Vertikalisierung des Gesamtaufbaus. Immerhin dürften die Gernröder Skulpturen am ehesten in eine von Hildesheim ausgehende sächsische Überlieferung einzustellen sein, wobei der „feine“ Stil des Hildesheimer Genesismeisters in den Stuckreliefs, der gröbere, panzerhaft rillende und schichtende der Pilatustafel und der Säulendarstellungen in den Steinreliefs nachzuwirken scheint.

Literatur. A. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächs. Skulptur, Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstslgn., XX, 1900 u. folg. Jahrgänge (auch als Sonderschrift 1902; weiterhin zitiert als „Goldschmidt, Studien“), Kap. I; E. Wackenroder, D. Hl. Grab in der Stiftskirche zu Gernrode, Diss., Halle 1907; A. Zeller, D. Kirchenbauten Heinrichs I. und der Ottonen in Quedlinburg, Gernrode, Frose und Gandersheim, 1916, S. 57 ff.; D. Dalmann, D. Grab Christi in Deutschland, 1922, S. 65 ff.; H. Beenken, Jahrb. d. Pr. Kunstslgn. XLIV, 1923, S. I ff.; U. Middeldorf und E. Meyer, ebendort XLV, 1924. S. 34 ff.; E. Meyer, Sächs. Plastik d. XII. Jahrhunderts, Diss., Berlin (noch in Arbeit).

TAFEL 20b

GRABSTEIN DER ÄBTISSIN BEATRIX, QUEDLINBURG, SCHLOSSKIRCHE

Der Grabstein der 1062 verstorbenen Äbtissin dürfte nebst zwei stilistisch gleichartigen Stücken nicht vor etwa 1130, eher etwas später, gefertigt sein. Das Material ist grauer Stuck, der in erstarrten Blöcken bearbeitet wurde; doch sind – ein merkwürdiger Beleg für die dem romanischen Stil eignende Tendenz zu plastischer Fülle – einzelne Teile (Köpfe, Arme, Füße) nachträglich durch Auftrag weicher Stuckmasse

über die ursprüngliche Vorderebene des Blockes vorgetrieben. — Stilistisch bezeichnen die — qualitativ nicht eben hervorragenden — Quedlinburger Grabsteine die erste Vollendung des absolut strengen, nur mit einfachsten Flächen und scharf gravierten Linien arbeitenden „Massenstils"; die Wandlung tritt um so anschaulicher hervor, als die Quedlinburger Grabfiguren sich in motivischer Hinsicht mehr oder weniger eng an die so völlig anders stilisierte, sehr zart und fast noch illusionistisch behandelte Frauengestalt in der Westfassade des Gernröder Heiligen Grabes anlehnen (vgl. Tafel 20a) und diese — in der mit der Jahrtausendwende beginnenden Entwicklungsgeschichte der sächsischen Plastik den ersten wirklich epochemachenden, weil das „Romanische" vom immer noch „Spätottonischen" trennenden Einschnitt bezeichnend — gewissermaßen auf ein einfaches, ja rohes, aber eben deshalb zum erstenmal vollkommen festes Schema reduzieren. — Die Inschrift lautet (Abkürzungen hier wie auch sonst aufgelöst): „III. Idus Jul. Beatrix abbatissa obiit. Cum interierit homo, non sumet omnia, neque descendet cum eo gloria eius." (Ps. 48, 18).

Literatur. Goldschmidt, Studien . . ., Kap. 1; A. Fink, a. a. O., S. 12 ff.; A. Zeller, Die Kirchenbauten d. Heinrichs I. . . ., S. 35 ff.; H. Beenken, Jahrb. d. Pr. Kunstslgn. XLIV, l. c. An allgemeineren Arbeiten über das Gebiet der sächs.-thüring. Skulptur seien erwähnt: Jul. Bachem, Sächs. Plastik vom frühen Mittelalter bis nach der Mitte des XIII. Jahrh., Diss. Berlin 1908; K. Freyer, in Monatshefte f. Kunstwiss. 1911, IV, S. 261 ff. (wenig ergiebig), und namentlich der wichtige zusammenfassende Artikel von H. Giesau im III. Bericht d. Dtsch. Vereins f. Kunstwiss., S. 29 ff.

TAFEL 21

MADONNA AUS OTZDORF BEI DÖBELN, DRESDEN, MUSEUM DES ALTERTÜMERMUSEUM

Das Motiv des etwas seitlich und schräg sitzenden Kindes verbindet das im übrigen entwickelt-romanische, auf jede Andeutung einer Beziehung zwischen Mutter und Kind verzichtende und ganz auf die „Grundrichtungen" der Vertikalen und Horizontalen eingestellte Werk, das etwa um die Mitte des XII. Jahrhunderts entstanden ist, ganz locker mit der freieren Kunst der vorstaufischen Zeit. — Nicht ohne Interesse ist die Tatsache, daß zeitverwandte Werke aus Nordfrankreich (Abb. bei Vitry-Brière, Documents de sculpture française du Moyen Age, XXXVII, 3—6) bei womöglich noch strengerer Komposition den aufgerichteten Rumpf des Kindes vom Körper der Mutter vollkommen ablösen, so daß das für die Architekturplastik

verbindliche „Achsialitätsprinzip“ auch hier zur Geltung gebracht wird: die nordfranzösische Madonna verhält sich zur Otzdorfer wie die Säulenstatue zur „Mauerplastik“. — Der Kopf der Otzdorfer Figur — die in ihrer feierlichen Strenge und ihrer bei aller „Blockhaftigkeit“ so ungemein feinfühligen Durchbildung das qualitativ weitaus vorzüglichste Beispiel dieses Madonnentypus darstellen dürfte — erinnert in gewisser Beziehung (vgl. z. B. die Wiedergabe des Ohres) an den des Friedrich von Wettin; die Haartracht mit den symmetrisch herabhängenden Zöpfen bleibt in Sachsen bis zum Eindringen der Gotik üblich, sonst begegnet sie in dieser Epoche nicht allzu häufig (eines der nicht-sächsischen Beispiele ist die jetzt anscheinend verschollene Madonna aus Sankt Gangolf in Metz, während die Madonna zu Lünen in Westfalen sächsisch beeinflußt erscheint), ausgenommen in Italien und den von Italien abhängigen und deutschen Arbeiten (z. B. dem wenn auch nicht unerheblich späteren Tympanon im Museum zu Salzburg) sowie im Kreise der älteren Chartreser Schule, in der übrigens auch die Riffelfalten der lang herabhängenden Ärmel beliebt sind. Ob zwischen der Otzdorfer Madonna und einem dieser beiden Kreise (dem italianisierend-süddeutschen oder protogotisch-nordfranzösischen) Beziehungen bestehen, wagen wir zunächst nicht zu entscheiden.

Literatur: H. Giesau, Dtsch. Ver. f. Kunstw., III. Bericht über d. Denkm. dtsch. Kunst, 1914, S. 123 ff.

TAFEL 22

BRONZETÜREN DER SOPHIENKATHEDRALE ZU NOWGOROD

Die sogenannten „Korssunschen“, d. h. angeblich aus Cherson stammenden Türen sind eine gemeinsame Stiftung des Bischofs Alexander von Plozk („Alexander episcopus de Blucich“, dargestellt in dem Felde unterhalb des linken, zum Höllenrachen umgedeuteten Löwenkopfes) und des Erzbischofs Wichmann von Magdeburg („Wichmannus Megideburgensis episcopus“, dargestellt im Felde unterhalb der Kreuzigung). Da Alexander von 1129–1156, Wichmann von 1152–1192 regierte, sind die vermutlich in Magdeburg gearbeiteten Reliefs mit ziemlicher Sicherheit auf die Jahre zwischen 1152 und 1156 zu datieren. In Technik und Einteilung zeigen die Türen von Nowgorod eine gewisse Verwandtschaft mit denen von Augsburg, doch ist zu beachten, daß das Verhältnis der Trennungsstäbe zueinander und zur Grundfläche ein wesentlich anderes ist; waren es in Augsburg profilierte

Leisten, die einander zu überschneiden und an den Kreuzungsstellen durch maskenartig ausgestaltete Ziernägel auf der Unterlage befestigt zu sein schienen, so sind es nunmehr rundliche Wülste, die unmittelbar in einander übergehen (die Vertikalstege werden von hülsenartigen Erweiterungen der Horizontalstege aufgenommen) und der Grundfläche weniger aufgeheftet, als aufgeschmolzen erscheinen: die Köpfe der Ziernägel haben sich zu schwach reliefierten Rosetten zurückgebildet, die mehr als Flächenornament, denn als Endigungen eines in die Tiefe dringenden Stiftes empfunden werden. – Stilistisch stehen die Nowgoroder Reliefs der Grabplatte des Friedrich von Wettin (Tafel 23a) sehr nahe, so daß A. Goldschmidt geradezu eine Identität der Künstler annimmt; das etwas konfuse Programm (aus dem man, wie im Falle der Augsburger Domtüren, eine „typologische" Darstellung der Kirche herauszulesen versucht hat) läßt eine Verwendung heterogener Vorbilder vermuten, ohne daß aber wesentliche Stilunterschiede festzustellen wären. Die neutestamentlichen Szenen überwiegen, daneben begegnen vier (nicht zwei) alttestamentarische Darstellungen (Erschaffung Evae, Sündenfall, Rahel, Himmelfahrt Eliae), zwei Personifikationen (Paupertas und Fortitudo), die Stifterbildnisse und mannigfache Füllfiguren, darunter der auch an der Augsburger Tür mehrfach vertretene Kentaur. Besonders bemerkenswert die links unten angebrachten Selbstbildnisse der Künstler: links Richwin, wohl der leitende Meister („Riquin me fecit"), rechts „Waismuth", dazwischen der Meister Abraham („Master Awram", in russischer Schrift, wie überhaupt die lateinischen Inschriften später vielfach durch russische ergänzt, bzw. ins Russische übertragen worden sind).

Literatur. Fr. Adelung, Die Korssunschen Türen in der Kathedralkirche zur hl. Sophia in Nowgorod, 1823; Goldschmidt, Studien..., Kap. I; M. Hasak, Ztschr. f. christl. Kunst, XIX, 1906, Sp. 372ff.; H. Furmankiewicz, Gazette des Beaux-Arts, LXIII, 1921, S. 361ff.

TAFEL 23a

GRABPLATTE DES ERZBISCHOFS FRIEDRICH VON WETTIN, MAGDEBURG, DOM

Goldschmidt bestimmte die Grabplatte auf Grund des Todesdatums (15. Januar) und der Stilverwandtschaft mit den Bischofsgestalten der Nowgoroder Türen als die des Friedrich von Wettin. Die Inschrift lautet:

„Octava decima Februi redeunte Kalenda
Quam deus ascivit praesul venerandus obivit."

Der im Mittelalter nie ganz zum Austrag gekommene Konflikt zwischen Standauffassung und Liegeauffassung beginnt an einer zunächst sehr unauffälligen Stelle sich bemerkbar zu machen: der Bischof setzt die Spitze seines Stabes auf das Haupt einer kleinen Figur, die bekanntlich eine Kopie des antiken Dornausziehers ist, und diese Figur benutzt, wie Fink mit Recht hervorhebt, die Hintergrundsfläche des Reliefs als Standebene, so daß sie bereits die horizontale Lage der Grabplatte voraussetzt und zum Ausdruck bringt. Daß die Dornausziehерkopie nicht nur aus formalem Interesse angebracht wurde, vielmehr ein durch die christliche Kirche überwundenes Böses symbolisieren soll, ist ebenfalls bereits von Fink hervorgehoben worden; doch läßt sich darüber hinaus sogar angeben, worin dieses „Böse" bestand: der Dornauszieher galt während des ganzen Mittelalters als ein Bild des Priapus. (Vgl. etwa v. Bezold, Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus, 1922, S. 50 ff.) Die Übertragung des Motivs ist selbstverständlich eine mittelbare.

Literatur. Goldschmidt, Studien . . . ., Kap. I; A. Fink, a. a. O., S. 22 ff.; A. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, I, 1886, S. 13 ff.

TAFEL 23b

GRABPLATTE DES ERZBISCHOFS WICHMANN ODER DES ERZBISCHOFS LUDOLF, MAGDEBURG, DOM

Die verstümmelte Inschrift (. . . . . anxit . . . . . itum . . . pacificu . . . . . ominis in di . . . .) läßt eine genaue Bestimmung des Dargestellten nicht zu, doch rückt der Stil des Werkes, das namentlich den Hildesheimer Chorschranken (Tafel 33 ff.) nahesteht, dasselbe in die Zeit gegen oder um 1200. Es kommen also nur die obengenannten Erzbischöfe Wichmann (gest. 1192) und Ludolf (gest. 1205) in Frage. Für die Befestigung des statuarischen Gefühls zeugt neben der bereits im Text erwähnten Überschneidung der Mitra die Herabrückung der bisher etwas haltlos auf der Hintergrundsfläche angebrachten Fußplatte bis zur unteren Randeinfassung.

Literatur. Goldschmidt, Studien . . . ., Kap. I; A. Fink, a. a. O., S. 29 ff.; M. Hasak, Ztschr. f. Chr. K., l. c., Sp. 376.

TAFEL 24

GRABPLATTE DES ERZBISCHOFS FRIEDRICH VON WETTIN, TEILAUFNAHME DES KOPFES

Der „Naturalismus“ dieser Zeit beschränkt sich auf die Andeutung von Einzelzügen, die dem Künstler als besonders charakteristisch erinnerlich sind, oder auch nur als besonders charakteristisch von ihm erfunden werden. Das übrige bleibt durchaus typisch (vgl. in unserem Fall die merkwürdig individuelle Nase mit den übrigen Gesichtsteilen, insbesondere den ganz ornamental stilisierten Ohren).

TAFEL 25a, 26

KRUZIFIX, BRAUNSCHWEIG, DOM

Das vielbesprochene Werk des Imerward (Inschrift auf dem Gürtelband angebracht: „Imervard me fecit“) ist eine bis in Einzelheiten getreue, wenn auch natürlich romanisch umstilisierte Nachbildung des Volto Santo di Lucca, eines angeblich aus dem Orient stammenden Christusbildes, das seit dem XII. Jahrhundert in Lucca nachzuweisen ist und dort bis heute die größte Verehrung genießt. Dasselbe repräsentiert in besonderer Strenge den syrisch-palästinensischen Typus der Kruzifixdarstellung, der dem hellenistisch-byzantinischen (vgl. Textabb. III, Tafel 40), vor allem dadurch entgegengesetzt ist, daß der Gekreuzigte in langer Gewandung und in meist starrer, jedenfalls nicht antikisch ponderierter Haltung zur Darstellung kommt. — Die Abhängigkeit vom Volto Santo und der Stil legen es nahe, das Imerwardkreuz in die zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts zu versetzen, doch läßt sich die vom Verfasser vorgeschlagene Identifikation desselben mit einer, laut urkundlicher Nachricht im Jahre 1194 von Heinrich dem Löwen gestifteten „Ymago domini nostri Jhesu Christi crucifixi“ nicht aufrechterhalten, da dieses letztere Werk (laut frdl. Mitteilung des Herrn Dr. A. Fink) in der älteren Lokalliteratur abweichend geschildert wird. Man wird also das Imerwardkreuz ins dritte Viertel des Jahrhunderts, nicht allzuweit von dem berühmten Bronzelöwen, zu setzen haben.

Literatur. E. Panofsky, In „Festschrift f. Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag“, 1923, S. 37 ff.; dortselbst weitere Literaturangaben.

TAFEL 25b

KRUZIFIX, KÖLN, DIÖZESANMUSEUM

Das aus Erp ins Kölner Diözesanmuseum verbrachte, wohl sicher von einem niederrheinischen Meister gefertigte Werk hat mit dem Braunschweiger Imerwardkreuz (dem es aus diesem Grunde hier gegenübergestellt wird), die lange Gewandung gemeinsam, unterscheidet sich aber von diesem wie von allen andern Nachschöpfungen des Volto Santo di Lucca durch die komplizierte Draperie und die stark und schwungvoll bewegte Körperhaltung. Der Grund liegt darin, daß wir es hier mit der Ausgestaltung eines vollständig anderen Typus zu tun haben, eines Typus, der anscheinend der rheinischen Miniaturmalerei des ausgehenden X. und beginnenden XI. Jahrhunderts entstammt und von ihr aus in die Elfenbeinplastik übergegangen war: das Erper Kruzifix kann, wie der Verfasser an anderer Stelle andeutete, geradezu als die Vergrößerung einer dem bekannten Elfenbeinrelief im Clunymuseum in Paris entsprechenden Vorlage betrachtet werden, (Goldschmidt II, 48, aller Wahrscheinlichkeit nach aus Köln stammend). Hamann und Beenken leiten, wie wir hören, den Stil des trefflichen Werkes von Etampes ab, was — unbeschadet jener ikonographischen Beziehung — zu älteren Elfenbeinen recht einleuchtend ist und die Entstehungszeit auf etwa 1170/80 festlegen würde. Als schwerlich annehmbar erscheint uns dagegen — soweit ohne Kenntnis der Beweisführung geurteilt werden kann — die angeblich von Beenken vertretene Ansicht, laut welcher das Erper Kruzifix als eine Jugendarbeit des Hildesheimer Chorschrankenmeisters zu gelten habe.

Literatur. Die Kunstdenkmäler d. Rheinprov. IV, 4, Kr. Euskirchen, 1900, S. 33f; E. Panofsky, a.a.O.

TAFEL 27 und 28

KERZENTRÄGER, ERFURT, DOM

Der sogenannte „Wolfram“ des Erfurter Doms (zu dieser Benennung gab die Stifterinschrift auf den — vom Imerwardkreuz übernommenen? — Gürtelenden Anlaß: „ora pro nobis, sancta dei genetrix, ut digni efficiamur gratia dei. Wolframus. Hiltiburc“) ist schon als völlig freistehende Großplastik beachtenswert, bleibt aber der Konzeption nach in einer durchaus „reliefmäßigen“ Auffassung befangen. Wen die Figur darstellt, ist nicht auszumachen, jedenfalls keinen „Juden“, denn der vom

Gürtel herabhängende Gegenstand, in dem man ein Schächtmesser erblicken wollte, ist nur ein harmloses Schreibfutteral mit Federmesser. Der Stil ist weicher als bei der Grabplatte Friedrichs von Wettin, wenn auch noch nicht so fleischig wie bei der jüngeren Magdeburger Platte. Da aber die Schrift, wie mir Herr Dr. Giesau mitteilt, noch sehr mit der auf den Korssunschen Türen verwandten übereinstimmt, wird eine Datierung um 1160 annähernd das Richtige treffen, zumal zwei Erfurter Urkunden vom Jahre 1157 einen „Wolframus scultetus" erwähnen (Urkundenbuch der Stadt Erfurt = Geschichtsquellen der Provinz Sachsen, Bd. 23, Nr. 40/41).

Der Untersatz zeigt überaus lebendige, auffallend weich behandelte Zierfiguren, die, wie so oft bei Kerzenträgern, die durch das Licht überwundenen Mächte der Finsternis symbolisieren werden (hinten zwei pantherartige Raubtiere, vorn ein Affe und ein pygmäenhaftes Wesen mit geschulterter Keule; alle reiten oder hocken auf riesenhaften Ungeheuern, nicht unähnlich den Sockelfiguren der bekannten Berwardsleuchter in der Magdalenenkirche zu Hildesheim, über deren symbolische Bedeutung A. Goldschmidt, Der Albanipsalter . . ., 1895, S. 74, zu vergleichen ist); es ist nicht ganz unmöglich, daß dieser Teil einer anderen Zeit angehört, als die Hauptfigur (zumal, wenn die gelegentlich geäußerte Vermutung, daß die Figur ursprünglich gar kein Kerzen-, sondern ein Lesepultträger gewesen sei, sich bewahrheiten sollte). Doch dürfte dann jedenfalls weniger an die Übernahme eines älteren, wohl gar dem XI. Jahrhundert entstammenden Untersatzes, als an die etwas spätere Neuanfertigung desselben zu denken sein (vgl. z. B. die ähnlich weich und lebensvoll behandelten, wenn auch natürlich feineren Gestalten auf den Bronzekämmen des 1283 begonnenen Siegburger Anno-Schreins, besonders die kleine Groteskfigur, die u. a. bei Braun, a. a. O., Nr. 82, Mitte, abgebildet ist). Im übrigen darf aber daran erinnert werden, daß — wie in Tafelgemälden der Hintergrund oft „fortschrittlicher" erscheint, als der Vordergrund — die kleinfigurigen Zutaten großplastischer Monumentalwerke trotz gleicher Entstehungszeit nicht selten freier, weicher und bewegter behandelt sind, als die strenger gebildeten Hauptgestalten (vgl. z. B. das Dornauszieherfigürchen der älteren Magdeburger Grabplatte).

Literatur. O. Buchner, Ztschr. f. Christl. K., XVI, 1913, Sp. 150 ff.; Creutz, Anfänge . . ., S. 68; Doering und Voß, Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen, o. J., S. 26; A. Overmann, D. älteren Kunstdenkmäler . . . der Stadt Erfurt, o. J., Nr. 2.

TAFEL 29

ALTARAUFSATZ IM DOM ZU ERFURT

Der heute die Bekrönung eines mehrgeschossigen, aus vielerlei Fragmenten zusammengestoppelten Aufbaus bildende und durch einen grauen Ölfarbenanstrich verunzierte Altaraufsatz (die eigentliche Farbe des Grundes war ein lebhaftes Grün, auch wurde die Wirkung durch eingesetzte Glasflüsse oder Halbedelsteine bereichert) befand sich früher in der über der alten Sakristei gelegenen nördlichen Turmkapelle, wo die Nische und die Spuren der Bogenbefestigung noch erhalten sind, hat aber (wie Herr Geheimrat Goldschmidt gelegentlich äußerte) ursprünglich wohl den Hauptaltar des Erfurter Domes gebildet, für welche Vermutung auch das Ikonographische spricht. Das Verhältnis der streng symmetrischen Madonnenfigur zu dem schweren Bogen (der den Salvator zwischen den heiligen Bischöfen Adelar und Eoban, darunter acht weibliche Heilige zeigt) war im wesentlichen das gleiche wie jetzt, nur daß die Madonna etwas tiefer stand; eine Zeitdifferenz zwischen den beiden Bestandteilen anzunehmen, ist auch aus stilistischen Gründen kaum geboten. Der Stil ist weicher und auch etwas gröber, als der der älteren Magdeburger Grabplatte und der Madonna aus Otzdorf, als Entstehungszeit dürfte noch das dritte Viertel des XII. Jahrhunderts, etwa die Jahre um 1160, anzunehmen sein. — Es sei nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß die streng symmetrische Madonnenkomposition an und für sich der byzantinischen Kunst entstammt, aber von der abendländischen Großplastik erst seit dem Eintritt der hohen Romanik begünstigt wurde (kleinplastische Beispiele begegnen schon früher, vgl. z. B. Goldschmidt, Elfenbeinwerk, Bd. II, No. 40).

Literatur. Doering und Voß, a. a. O., S. 91; A. Overmann, a. a. O. Nr. 1; Creutz, Anfänge . . ., S. 62 f.; H. Giesau, a. a. O.; A. Schmidt, „Der Pionier" (Monatsblätter f. christl. Kunst), X, 1917/18, S. 4ff.

TAFEL 30, 32a

EMPORENBRÜSTUNG AUS DER KLOSTERKIRCHE ZU GRÖNINGEN BERLIN, DEUTSCHES MUSEUM

Das Werk bezeichnet den Höhepunkt des streng-romanischen Stils in Sachsen; die von Goldschmidt vorgeschlagene Datierung „vielleicht um 1170" dürfte trotz gelegentlicher Einwendungen (z. B. J. Bachem, a. a. O., S. 19f.) die zutreffende sein.

Die von Lüthgen beobachtete (a. a. O., S. 67) und als Ausdruck „optischer" Tendenzen gedeutete „glänzende Polierung" einzelner Stellen ist natürlich nur eine Zufallserscheinung, wie sie bei Stuckskulpturen nicht selten vorkommt, denn das Ganze war, wie alle romanische Plastik, vollständig bemalt (Farbspuren gerade in diesem Falle an vielen Stellen erhalten). Herrn cand. phil. Erich Meyer sei für die freundliche Erlaubnis, eine seiner schönen Detailaufnahmen hier reproduzieren zu dürfen, auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt.

Literatur. O. Sommer, Ztschr. f. christl. Kunst II, 1889, Sp. 345 ff.; A. Goldschmidt, Studien . . ., Kap. I; Creutz, Anfänge . . ., S. 63 ff.; W. Vöge, Die deutschen Bildwerke . . (Katalog d. Kgl. Mus. zu Berlin, IV, 1890) Nr. 1.

TAFEL 31, 32b

LESEPULT IN DER STADTKIRCHE ZU FREUDENSTADT

Wenn dieses originelle und hochmonumentale, wahrscheinlich aus dem Kloster Alpirsbach stammende Werk, in dem das eigentliche Lesepult von den Gestalten der vier Evangelisten getragen erscheint, nur nach dem Eindruck der überaus flächig stilisierten Körper beurteilt werden würde, so könnte man sich versucht sehen, es noch in die erste Hälfte des XII. Jahrhunderts zu versetzen. Allein die viel entwickelteren Köpfe legen u. E. eine Datierung auf etwa 1160/70 nahe, zumal sich selbst in Einzelheiten (physiognomischer Typus, Haarbehandlung, Mundzeichnung) eine merkwürdige Übereinstimmung mit den im dritten Viertel des XII. Jahrhunderts entstehenden sächsischen Bildwerken feststellen läßt: wie die Köpfe des Johannes und Matthäus an den Kopf des Braunschweiger Domkruzifixes (Tafel 26) gemahnen, so darf man sich durch den Markus an die Figürchen des sog. Krodoaltars in Goslar (Abb. bei Lüthgen, a. a. O., No. XXXIV; darüber, daß diese Figürchen nicht dem XI., sondern dem späteren XII. Jahrhundert angehören, vgl. A. Mundt, Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des XIII. bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts, 1908, S. 77), und ebensosehr an den Petrus der Gröninger Brüstung (Tafel 30) erinnert fühlen, deren Köpfe auch sonst von ähnlichen plastischen Prinzipien beherrscht erscheinen, wie die Freudenstädter (vgl. Tafel 32a und b). Auch in den Gewandmotiven besteht eine gewisse Übereinstimmung – vgl. etwa die doppelten Halbkreise unter den Knien, oder das in gleichsam geplättete Vertikalfalten gelegte Gewandstück, das von den Schultern herabhängt –, nur daß, wie im Ganzen, so auch im

Einzelnen, der Reliefgrad des Gröninger Werkes ein wesentlich stärkerer ist. Es bleibe dahingestellt, ob diese Ähnlichkeit allein auf die Gemeinsamkeit des „Zeitstils" zurückzuführen ist, oder ob etwa ein unmittelbarer Zusammenhang des Freudenstädter Denkmals mit der sächsischen Kunst anzunehmen ist; einer Entscheidung dieser Frage fühlen wir uns um so weniger gewachsen, als das Freudenstädter Pult, soweit wir sehen, auf süddeutschem Boden vergleichsweise isoliert steht: es läßt sich weder mit den provinziell-ungeschlachten Arbeiten von der Art des jetzt ebenfalls in Freudenstadt befindlichen Taufsteins, noch mit den französisch beeinflußten Werken von der Art des vermutlich um 1165/70 entstandenen Petershausener Portalschmucks (zu denen u. E. auch schon das häufig zu früh datierte, in mehrfacher Hinsicht auf Frankreich deutende Maiestas- [nicht Deësis-] Tympanon von Alpirsbach gehört) in eine einleuchtende Verbindung bringen.

Literatur. Keppler, Archiv f. chr. K., VII, 1889, S. 117; J. Baum, Cicerone III, 1911, S. 693 ff. (mit der unmöglichen Datierung ins XI. Jahrh.); H. Beenken, Cicerone XV, 1923, S. 937 ff.

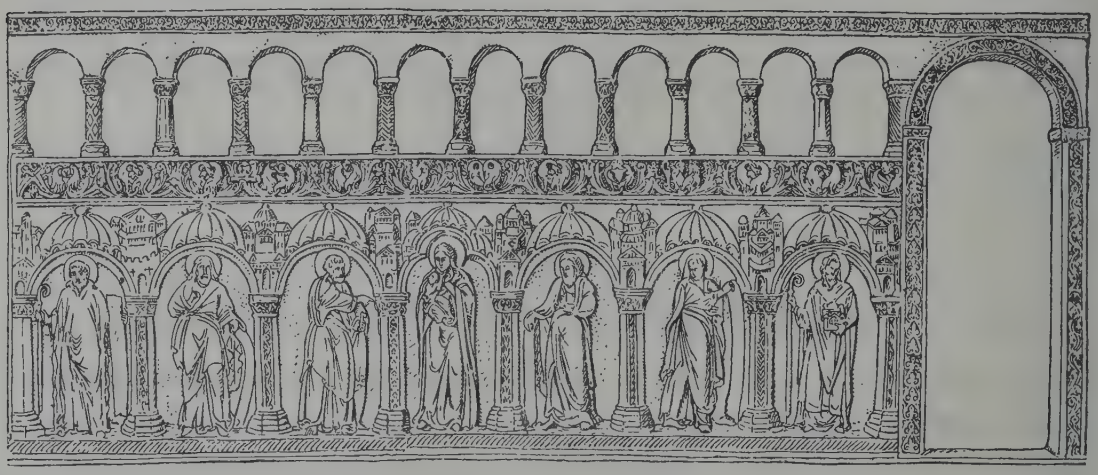
TAFEL 33, 34, 35

CHORSCHRANKENRELIEFS, HILDESHEIM, ST. MICHAEL

Die frühmittelalterlichen „cancelli" – niedrige Schranken, die einen baulich vom Laienhaus nicht abgesetzten Teil des Kirchenraumes für die Priesterschaft sichern sollten – haben sich in romanischer Zeit – vielleicht nicht ohne Anregung durch die byzantinischen „Ikonostasen" – zu hohen Wänden entwickelt, die zunächst den vorderen Abschluß des Chorquadrums bildeten, dann aber bei immer stärkerem Anwachsen des Klerus auch die Vierung zum Priesterchor hinzuzogen, indem sie dieselbe einmal nach vorn gegen das Langhaus, sodann aber seitlich gegen die Querhausflügel abgrenzten. Von den Westchorschranken der Hildesheimer Michaeliskirche ist nur die nördliche, mit einem rundbogigen Durchgang versehene Wand erhalten, die aus einem kompakten Unterbau und einer durch einen schönen Ornamentstreifen davon geschiedenen niedrigen Arkatur besteht; der untere Teil ist auf der dem Querschiff zugekehrten Seite mit sieben fast lebensgroßen Relieffiguren geschmückt, die unter architektonischen Baldachinen stehen: in der Mitte eine wunderbar schöne Madonna, flankiert von je zwei Aposteln, zu äußerst links der hl. Benedikt, zu äußerst rechts der hl. Bernward. (Als Schmuck der Südwand, die

keinen Durchgang zum Chor brauchte, wird man sich dementsprechend einen Christus, vielleicht umgeben von den restlichen acht Aposteln, vorzustellen haben, während die westliche Abschlußwand nach Art der späteren Lettner mit szenischen Reliefdarstellungen aus den Evangelien geschmückt gewesen sein dürfte; Fragmente derselben befinden sich heute im Andreasmuseum). In den Zwickeln der Arkatur befinden sich auf der der Vierung zugekehrten Seite (die Abbildung und Beschreibung des Inventars ist irreführend), dreizehn sitzende Engel.

Der Stil der Reliefs, deren Ausladung mit Ausnahme der plastischer gebildeten Köpfe relativ schwach ist, scheint neben dem Einfluß der byzantinischen



Kleinkunst eine Berührung mit der rheinischen, insbesondere kölnischen Plastik zu verraten, doch ist das letzte Wort in dieser Frage noch nicht gesprochen (vgl. auch die Anmerkung zu Tafel 54). Einen nichtdeutschen (lombardischen) Künstler als Autor anzunehmen, liegt jedenfalls nicht der geringste Anlaß vor. Die Bewegung der Figuren und Gewänder ist lebendig, aber noch maßvoll (erst der folgende Zeitabschnitt vollzieht die Umbildung des „schönen“ Stils zum „freien“ Stil); zum erstenmal begegnet hier das später oft, auch in der Malerei, wieder aufgenommene Motiv, daß das Kind der Madonna das Kinn streichelt (vgl. Tafel 48 und 55b): es handelt sich dabei anscheinend um eine spezifisch deutsche Weiterbildung des „bewegten“ Madonnentypus, wie ihn die byzantinische Kunst des XI. und XII. Jahrhunderts neben dem hieratisch-strengen herausgebildet hatte (vgl. etwa die Madonna in Monreale, Abb. bei Tikkanen, Madonnenbildens Historia, 1916, S. 26, Abb. 91). –

Eine Datierung ist nicht ganz leicht, zumal der von Goldschmidt angenommene Terminus post quem (die Kanonisierung des hl. Bernward im Jahre 1193) nicht als absolut sicher betrachtet werden kann, da der heilige Mann schon im Ratmannmissale von 1159 mit dem Nimbus dargestellt ist. Immerhin ist bei einer so repräsentativen Darstellung, wie hier an den Chorschranken, die Heiligsprechung doch wohl als erfolgt vorauszusetzen, und auch aus allgemein-entwicklungsgeschichtlichen Gründen wird man sich dem Jahrhundertende zum mindesten annähern müssen.

Literatur. Goldschmidt, Studien . . ., Kap. I; A. Zeller, Die roman. Baudenkm. von Hildesheim, Tafel 13; Fink, a. a. O., S. 29; W. Greischel, d. sächs.-thüring. Lettner d. XIII. Jahrh., Diss., Freiburg 1914, S. 23 ff., 85; V. C. Habicht, a. a. O., S. 27 ff.

TAFEL 36a

TYMPANON DER GODEHARDSKIRCHE ZU HILDESHEIM (NORDPORTAL)

Das köstliche Stuckrelief zeigt den Salvator inmitten der Heiligen Epiphanius und Godehard (mit dem Kirchenmodell). Der Künstler (nicht identisch mit dem Verfertiger der – kaum ganz intakten – Grabplatte des Bischofs Adelog im Domkreuzgang) ist ein Meister von lebhaftem Temperament und einer ausgeprägten Neigung zu sprechender, ja pathetischer Charakteristik der Physiognomien; ob schon ein Einfluß der nordfranzösischen Frühgotik anzunehmen ist, bleibe zunächst dahingestellt, doch dürfte das Werk jedenfalls einige Zeit nach den Chorschrankenreliefs von St. Michael, vielleicht schon nach der Jahrhundertwende, entstanden sein.

Literatur. Goldschmidt, Studien . . ., Kap. I; A. Zeller, D. roman. Baudenkm. v. Hildesheim, Taf. 37; V. C. Habicht, a. a. O., S. 37 ff.; Vöge, Repert. f. Kunstwiss. XXIV, 1901, S. 197, Anm.

TAFEL 36b

TYMPANON DER SCHOTTENKIRCHE (ST. JAKOB) ZU REGENSBURG (NORDPORTAL)

Das Tympanon des berühmten „Schottenportals", das meist in die Zeit um 1160/70 gesetzt wird, zeigt bei vergleichsweise ähnlichem Kompositionsschema (Salvator zwischen zwei Assistenzfiguren – Jacobus und Johannes Evangelista –, unterer Abschlußstreifen mit vegetabilem Ornament) einen durchaus andersartigen Stil: die

völlige Unterordnung der Figurendarstellung unter den — wesentlich lombardischen, aber nordisch provinzialisierten — Kerbschnittstil einer steinmetzenhaften Bauornamentik. Der von Hamann (und vor ihm mit besonderer Entschiedenheit von Burkh. Meier) behauptete Zusammenhang des Schottenportals mit südwestfranzösischen Anlagen wird insofern zuzugeben sein, als die Gesamtdisposition in letzter Linie auf dreigeschossige Fassadenanlagen wie die von Notre Dame de Poitiers zurückweist, und als auch einzelne Motive sowie das, freilich arg entstellte und verstümmelte, theologische Programm auf ebendiese Gegend hinzudeuten scheinen. Es ist aber nicht zu übersehen, daß die südfranzösischen Gedanken, im wesentlichen durch Oberitalien vermittelt, auch in bezug auf die tektonische oder besser atektonische Anordnung der plastischen Bestandteile (vgl. etwa San Michele in Pavia) in einem sehr „lombardischen" Sinne abgewandelt sind (vgl. auch die sorgfältige Untersuchung von A. Landsberg, Die romanische Bauornamentik in Südbayern, Diss., Frankfurt 1917). Die Hamannsche Datierung ins dritte Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts scheint uns aller dafür ins Feld geführten Gründe ungeachtet als wesentlich zu spät.

Literatur. R. Hamann, Deutsche und französ. Kunst im Mittelalter I, S. 9 ff. und S. 80 ff.; dortselbst (S. 9) die bisherige Literatur zitiert, von der als besonders wichtig der oben bereits zitierte Beitrag von J. A. Endres sowie A. Goldschmidts Schrift „Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehungen zur symbolischen Kirchenskulptur," 1895, S. 83 ff. hervorzuheben ist; nachzutragen: H. Karlinger, Kunstchronik 1921, N. F. XXXII, S. 636 f.; derselbe in „Ganymed" III, 1921, S. 143 ff.; derselbe, Münchener Jahrb. d. bild. Kunst, XIII, 1923, Heft 3/4, S. 169, und in der zu erwartenden Monographie über die Roman. Steinplastik in Altbayern.

TAFEL 37, 38, 39

CHORSCHRANKENRELIEFS IN DER LIEBFRAUENKIRCHE ZU HALBERSTADT

Die Halberstädter Schranken, die glücklicherweise beide erhalten sind, ähneln in ihrem Aufbau den Hildesheimer, nur daß die Arkatur ohne plastische Verzierung geblieben ist und die Reliefs nicht stehende, sondern sitzende Gestalten darstellen: südlich Christus zwischen sechs Aposteln, nördlich die Madonna, ebenfalls von sechs Aposteln flankiert. Gerade diese Änderung hat jedoch dem leitenden Meister — der dem der Hildesheimer Schranken zum Mindesten sehr nahesteht — Gelegenheit zu einer

großen Vermannigfaltigung der Motive und zu einer weiteren Steigerung des psychischen Ausdrucks gegeben, da bei Sitzfiguren das Mechanische der Körperbewegung in geringerem Maße den künstlerischen Eindruck zu bestimmen pflegt. Die Gruppierung ist in der Weise vorgenommen, daß die beiden der Zentralfigur zunächst sitzenden Apostel entschieden auf diese bezogen sind, während die beiden restlichen Paare formal leicht aufeinander abgestimmt erscheinen, sich aber psychisch verhältnismäßig stark isolieren; in allen Fällen ruht der Akzent – im Gegensatz zu Gröningen – schon wieder mehr auf den Flächen-, als auf den Tiefenrelationen. Die einzelnen Bewegungsmotive – in ihrer Mehrzahl wohl von byzantinischen Vorbildern herübergenommen – greifen zum Teil auf eine sehr alte Überlieferung zurück, so der die Feder anspitzende Apostel auf der Südseite, der selbst im Abendland schon zu karolingischer Zeit begegnet, oder der mit symmetrischer Armbewegung seine Rolle erhebende Thaddäus (Tafel 39), der an die Evangelisten der Reichenauer Malerei um 1000 gemahnt. Auch von den Gewandmotiven gehen die meisten nach Goldschmidts Nachweis auf Byzantinisches zurück, wobei die deutsche Neigung zu ornamentaler Komplikation und innerer wie äußerer Übersteigerung sich in der Vervielfältigung und Intensivierung der Faltenkurven ebenso bekundet, wie der lebhafteren Bewegung der Körper und der tieferen Beseelung der überaus individuellen Köpfe. Der Künstler rechnet – bei allem Streben nach plastischer und zeichnerischer Deutlichkeit – schon ziemlich stark mit „malerischen" Wirkungen (besonders deutlich in dem fast skizzenhaft behandelten Ornament), und zwar nimmt diese Tendenz im Laufe der Arbeit merklich zu. Die Gestalten der Nordseite sind lockerer behandelt und stärker bewegt, als die vermutlich vor ihnen ausgeführten der Südseite, und das Ornament (in das nunmehr auch die phantastischen Tiergestalten verwoben sind) gewinnt z. T. den Charakter stürmisch bewegter Meereswellen (vgl. Tafel 39 mit Tafel 38). – Die Halberstädter Schranken sind später als die Hildesheimer, aber früher als die Triumphkreuzgruppe im Halberstädter Dom, so daß eine Datierung auf etwa 1200/1210 annähernd zutreffen möchte.

Literatur. Goldschmidt, Studien ..., Kap. I (mit höchst instruktiver Gegenüberstellung der Halberstädter Gewandmotive und ihren byzantinischen Vorbildern); H. Giesau, a. a. O.; Artur Weese, Die Bamberger Domskulpturen, 2. Aufl., 1914, S. 95 f.; H. Beenken, Jahrb. d. Pr. Kunstslgn., 1923, l. c.

TAFEL 40

TRIUMPHKREUZGRUPPE, HALBERSTADT, DOM

Die kolossale Gruppe (Figuren etwa 2,20 m hoch) bezeichnet den Höhepunkt des sächsischen Byzantinismus, einen beinahe vollkommenen Ausgleich zwischen südlich-antikischer Plastizität und nordischem Bewegungs- und Verflächigungsdrang. Das antike Ponderationssystem mit Stand- und Spielbein wird in allen drei Hauptfiguren zur Geltung gebracht, doch mehr in seinen Konsequenzen für die zweidimensionale Bilderscheinung, denn als dreidimensionale Körperbewegung verstanden (vgl. insbesondere den Gekreuzigten mit den in einer Ebene liegenden Knien – dagegen Textabb. I – und den Johannes mit dem scharf auswärts gedrehten und höher gestellten rechten Fuß bei fast parallelstehenden Beinen), und die z. T. stark unterarbeiteten Gewandfalten sind teils in weichen Parallelensystemen, teils in komplizierten Kurven- und Zickzackmotiven angeordnet (der fließende Stil beginnt schon in den eckig-gebrochenen umzuschlagen). Dabei wird die Gesamterscheinung der Figuren durch eine ausgesprochene Tendenz zu Vertikalismus und geradlinig-geschlossener Umrißführung beruhigt, wie auch der psychische Ausdruck trotz suggestiver Gesten maßvoll bleibt (nur bei Johannes einige Schmerzensfalten auf der Stirn). Die plastische Ausladung nimmt von unten nach oben kontinuierlich zu, doch lehrt die Betrachtung von der Seite, daß die Figuren nicht als Vollskulpturen konzipiert, sondern gleichsam aus zwei „in scharfgrätigem Kontur zusammenstoßenden" Reliefplatten zusammengesetzt sind (Wolters). –
Das eigentliche Kreuz ist in ein zweites, breiteres und flacheres Kreuz eingelassen, in dessen kleeblattförmigen Endigungen drei Engel Platz finden. In der unteren Erweiterung ist Adam dargestellt (vgl. Tafel 45), zwei weitere Engel unterstützen das Kreuz an der Stelle, wo es in den Querbalken eingezapft ist. Dieser Querbalken ist rechts und links verkürzt, so daß von den zwölf Aposteln bzw. Propheten, deren Halbfiguren seine Vorder- und Rückseite schmücken, nur mehr je zehn verblieben sind. Neben Maria und Johannes (jene tritt auf eine Aspis, dieser auf einen das besiegte Heidentum personifizierenden König) stehen zwei Cherubim auf Rädern, der rechte mit einem roten (glühenden) Stein in der Hand (Jes. VI). – Als Entstehungszeit kommen nur die Jahre um 1220 in Frage, womit auch das Weihedatum 1220 gut übereinstimmt.

Literatur. A. Wolters, Beitr. z. Gesch. d. Skulptur im Halberstädter Dom, Diss., Halle, 1911, S. Iff.; A. Goldschmidt, Jahrb. d. Pr. Kunstslgn., XXXVI, 1915, S. 137ff.

TAFEL 41a und b

ENGEL AUS DER BENEDIKTINERKIRCHE ZU HECKLINGEN

Die an den Arkadenzwickeln des Mittelschiffs angebrachten prachtvoll bewegten und stark differenzierten Engelsfiguren zeigen den Stil des Halberstädter Domkruzifixes im Sinne stärkerer Bewegung und Eckigkeit, zugleich im Sinne zunehmender Verflächigung weitergebildet. Die Angabe des Inventars, daß nur die Köpfe, Flügel und Konsolen aus Stuck, die Körper dagegen aus Stein gebildet wären, scheint nicht zuzutreffen, vielmehr bestehen auch die Körper aus Stuck; der Irrtum rührt wohl daher, daß die anderen Teile, die vielleicht einer Erneuerung ihr Dasein verdanken, aus andersartigem Stuck gearbeitet sind.

Literatur. Goldschmidt, Studien..., Kap. I; Büttner Pfänner zu Thal, Anhalts Bau- und Kunstdenkmäler, S. 162ff.

TAFEL 42, 43, 44

SKULPTUREN DER „GOLDENEN PFORTE" ZU FREIBERG IN SACHSEN

In der Freiberger Goldenen Pforte vollzieht sich eine doppelte Auseinandersetzung zwischen Romanik und nordfranzösischer Frühgotik – eine doppelte insofern, als diese letztere im Skulpturenschmuck einer einheimisch-sächsischen, in der architektonischen Anlage dagegen einer oberdeutschen, aus südfranzösischen und namentlich oberitalienischen Quellen gespeisten Stilströmung begegnet.

Was die Skulpturen angeht, so finden wir einmal feierliche Sitzfiguren, die sich motivisch an die Halberstädter Chorschrankenapostel anschließen lassen, dieselben aber im Sinne der nordfranzösischen Gotik zu Archivoltenfiguren umgebildet zeigen, so daß sie gleichsam vom Zweidimensionalen ins Dreidimensionale übersetzt, aus flächenhaft ausgebreiteten Reliefs in übereck gestellte Vollfiguren verwandelt erscheinen, – sodann andere Gestalten, die auch motivisch unmittelbar auf den Eindruck der nordfranzösischen Kathedralplastik zurückgehen, wie die Auferstehenden der äußeren Archivolte, die ihre Analoga am südlichen Querschiff von Chartres besitzen, oder die Figuren des Tympanonreliefs, das namentlich demjenigen von Laon entspricht. Anderes erinnert an Braisne, und schwerlich hat eine nur mittelbare

Berührung mit dieser nordfranzösischen Kunst genügt, um einen trotz aller Umsetzung ins Eckige und zeichnerisch Bewegte so völlig „frühgotischen“ Gewandstil hervorzubringen, und ein so antikisch-schönes Frauenantlitz wie das der Madonna, ein so edles Standmotiv wie das der Königin von Saba, einen so faltendurchfurchten Charakterkopf wie den des Aaron möglich zu machen. Vollzieht sich so in der Skulptur eine Gotisierung romanischer Tendenzen, so scheint in der Architektur umgekehrt die Rückbildung einer schon gotischen Planung ins (freilich unsächsisch) Romanische stattgefunden zu haben: die ursprüngliche Absicht ging anscheinend auf die Errichtung eines echt nordfranzösischen Spitzbogenportals, wie es schon vorher in Magdeburg geplant und teilweise ausgeführt worden war, – allein ein süddeutscher, vornehmlich Bambergischer Einfluß bewirkte eine Vermischung dieses Systems mit dem in jenen Gegenden aufgenommenen Schema des italienisch-romanischen Rundbogenportals, das keine Archivoltenplastik vorsieht und die Gewändestatuen nicht vor, sondern zwischen die Säulen setzt (und zwar ursprünglich und in der Regel als „Pfostenfiguren“, die in den Abfasungen der Gewändevorsprünge ihren Platz finden, vgl. Tafel 65/66; über den Sonderfall des Bamberger Fürstenportals vgl. die Anmerkung zu Tafel 80 ff.). Unter diesen Umständen ist man in Freiberg dazu gelangt, an Stelle der gotischen Säulenstatuen romanische „Pfostenfiguren“ zu wählen, das spitzbogige Tympanon mit rundbogigen Archivolten zu umrahmen, und die dem nordfranzösisch-frühgotischen Entwurf entstammenden Figurenreihen in einer ganz einzigartigen Weise mit jenen mächtigen, ornamentierten Rundstäben abwechseln zu lassen, die – die Portalsäulen fortsetzend und verbindend – der oberdeutschen Romanik italienisch-südfranzösischer Färbung geläufig gewesen waren und nun in ihrer Verbindung mit den Hohlkehlenfiguren den Eindruck zu einem beinahe blendend reichen machen. Die Datierung der Goldenen Pforte – an der, besonders deutlich innerhalb der Archivoltenplastik, deutlich die Tätigkeit zweier Meister zu unterscheiden ist – wird sich demnach, da die Bamberger Portale nicht vor 1230/35 entstanden sein dürften, der Goldschmidtschen gegenüber ein wenig nach unten verschieben müssen: das Ganze wird nicht vor 1235/40 vollendet gewesen sein. –

Das inhaltliche Programm stellt sich nach Goldschmidts meisterhafter Untersuchung als ein Auszug aus dem französischen Marienkirchenprogramm dar, das an den großen Kathedralen Frankreichs gewöhnlich über drei Portale ausgesponnen war:

auf die drei äußeren Archivolten verteilt sich die Darstellung des Jüngsten Gerichts; im äußeren Bogen die Auferstehenden, im mittleren die Apostel und Evangelisten als Beisitzer und Abraham, dem ein Engel die geretteten Seelen überliefert, im inneren die Krönung Mariä, wobei der krönende Gott-Vater zugleich den richtenden vertreten muß; das Tympanonrelief veranschaulicht die Anbetung der Könige. Am Gewände stehen einander in wohlberechneter Antithese folgende Gestalten gegenüber: zu äußerst links Daniel, zu äußerst rechts Aaron; dann links die Königin von Saba, rechts die Ecclesia; sodann links Salomo, rechts David; endlich zu innerst links Johannes der Täufer, zu innerst rechts Johannes der Evangelist. — Die Zusammenfügung scheint in einiger Hast geschehen zu sein, da einzelne Teile unvollendet sind (vgl. insbesondere die Engel zur Linken der Madonna und mehrere Baldachine).

Literatur: Grundlegend Goldschmidt, Studien ..., Kap. III (dortselbst auch Aufzählung der Ergänzungen, von denen die des Christuskopfs im Tympanon die fühlbarste ist; auch scheint das Gewand des rechten fliegenden Engels teilweise abgearbeitet zu sein); R. v. Mansberg, Das hohe Lied von der Maget. Symbolik der mittelalterlichen Skulpturen der Goldenen Pforte, 1888; K. Moritz-Eichhorn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters 1899, S. 331ff.; J. Bachem, a. a. O. und Ztschr. f. christl. Kunst XX, 1907, Sp. 323ff.; Hamann und Rosenfeld, D. Magdeburger Dom, 1910, S. 44ff. (= Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstslgn. XXIX, 1909, S. 128ff.); Burkh. Meier, D. romanischen Portale in Sachsen, Diss., Halle 1911 (= 6. Beiheft zur Ztschr. f. Gesch. d. Arch.), S. 54ff.; E. Cohn-Wiener in Sitzungsberichte d. Berl. kunstgesch. Ges. 1912, VII, S. 130; R. Hamann, Deutsche und franz. Kunst ... I, S. 120ff. und II, S. 97ff. Eine umfassende Veröffentlichung A. Goldschmidts (Die Skulpturen von Freiberg-Wechselburg, als Publikation des Dtsch. Vereins für Kunstwissenschaft) steht bevor.

TAFEL 45

TRIUMPHKREUZGRUPPE, WECHSELBURG, SCHLOSSKIRCHE

Die Gruppe bildet die Bekrönung einer monumentalen Lettner- und Kanzelanlage, deren Reliefs den Freiberger Stil in etwas rustikalerer und altertümlicherer Umprägung zeigen. Die Kreuzigungsgruppe selbst stammt von einem selbständigeren und bedeutenderen Künstler (nach Meinung mancher Forscher von demselben, der einige Zeit früher das große Triumphkreuz in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt gearbeitet hat). Die Gesamtanlage ähnelt derjenigen der Halberstädter Domgruppe, nur daß in dem oberen Kleeblattabschluß Gott-Vater mit der Taube des heiligen Geistes erscheint, und daß der das Heidentum personifizierende König sich unter

den Füßen der Maria befindet, während Johannes auf eine das Judentum darstellende Gestalt tritt. Der Zusammenschluß des Ganzen ist formal wie inhaltlich ein strengerer: „Heidentum", „Judentum" und Adam bilden zusammen eine vergleichsweise geschlossene Basis, der Heidenkönig blickt schmerzlich zur Maria empor, Adam fängt Christi Blut mit einem Kelch auf usw.

Im Stil zeigt sich, sowohl was die Typen, als was die Gewandung anlangt, ein Zunehmen der nordfranzösischen Einflüsse aus der Richtung Laon—Chartres (vgl. Textabb. VII): die Form erscheint von einem ruhiger gleitenden Rhythmus durchströmt, und namentlich die „überbrückenden" Falten (vgl. besonders Adam, „Judentum" und Engel) erinnern an den Stil der unmittelbar an Chartres anschließenden älteren Straßburger Schule (Tafel 112ff.). Die einschneidendste, ebenfalls aus Frankreich stammende Neuerung aber ist der (bereits im Halberstädter Liebfrauenkreuz vollzogene) Übergang vom viergenagelten Kruzifixustypus zum dreigenagelten: die Füße des Gekreuzigten befinden sich nicht mehr nebeneinander, sondern der rechte ist über dem linken befestigt. Goldschmidt hat gezeigt, daß diese Neuerung durchaus nichts Nur-Ikonographisches ist: sie bedeutet zum einen plastische Bereicherung im Sinne einer tiefeverdeutlichenden Überschneidung, zum andern dynamische Bereicherung im Sinne völlig neuer Bewegungsmöglichkeiten. Die ehemals mehr stehende Gestalt verwandelt sich nunmehr in eine wirklich hängende, die Beine vermögen sich bei niedersinkendem Körper um den die beiden Füße durchbohrenden Nagel förmlich herumzudrehen. Erst dadurch kann der Körper später so tief sinken, daß er, anstatt in der Hüfte ausgebogen, in den Knien geknickt und schließlich (im XIV. Jahrhundert) geradezu zur Zickzackform gebrochen erscheint. Einen mit nur drei Nägeln ans Kreuz gehefteten Kruzifixus, der angeblich noch dem XII. Jahrhundert entstammt, aber im Gegensatz zu dem uns hier beschäftigenden Typus bei parallelgestellten Unterschenkeln nur die Füße überkreuzt zeigt, veröffentlichte H. Beenken in Cicerone 1923, XV, S. 937ff. –

Literatur. Jos. Prill, Die Schloßkirche zu Wechselburg, 1884; J. Bachem, 11. cc.; A. Goldschmidt, Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstslgn. 1915, l. c. (auch über die Parallelbeispiele aus Freiberg – jetzt Dresden –, Naumburg – jetzt Berlin –, Corvey, Halberstadt); Giesau, a. a. O., S. 35; R. Hamann, Deutsche und französische Kunst . . . II, S. 99ff.; A. Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg-Wechselburg (in Vorbereitung).

TAFEL 46

GRABMAL HEINRICHS DES LÖWEN UND SEINER GEMAHLIN MATHILDE, BRAUNSCHWEIG, DOM

Der Konflikt zwischen dem scheinbaren Stehen und dem tatsächlichen Liegen der romanischen Grabfigur (der übrigens schon einmal in der Kunstgeschichte der Antike aufgetreten war, nämlich da, wo griechische und etrurische Künstler den ägyptisch-phönikischen „Mumiensarkophag" zum damals allerdings nur kurzlebigen Typus einer naturalistischen Tumbenstatue umgeschaffen hatten, vgl. E. Collignon, Les statues funéraires dans l'art Grec, 1911, S. 363ff.) mußte in dem Augenblick akut werden, in dem der erwachende „Naturalismus" dem bloß empirischen Faktum des „Liegens" einen ästhetischen Ausdruck zu geben versuchte. Das geschieht (anscheinend zum ersten Male, denn die frühestens um 1250 entstandene, schon völlig von der Liegeauffassung beherrschte Äbtissinnenfigur zu Freckenhorst sollte wirklich nicht mehr, wie noch bei Lüthgen a. a. O., als Werk des XII. Jahrhunderts bezeichnet werden), in der Quedlinburger Grabplatte der 1203 verstorbenen Äbtissin Agnes von Meißen, deren Haupt auf einem Kissen ruht, die aber im übrigen noch ganz als Standfigur gegeben ist, so daß dem Kissen gleichsam nur attributive Bedeutung zukommt. Der Meister des Braunschweiger Stiftergrabes hat rücksichtslos und genial die Konsequenzen aus dieser neuen Auffassung gezogen: das Gewand sinkt zwischen den Beinen ein oder überläuft den Körper da, wo es bei aufrechter Stellung der Figur senkrecht herabfallen müßte, in schrägen Faltenzügen, das Kirchenmodell scheint mehr auf der Brust des Herzogs zu liegen, als auf der Hand desselben zu stehen, und die untergeschobenen Kissen bewirken eine leichte, aber merkliche Hebung der Köpfe, die gerade auf der hier abgebildeten Photographie – der ersten, die von entstellenden Verkürzungen frei ist – besonders schön in die Erscheinung tritt. Dabei ist diese Liegeauffassung durchaus nicht ohne Widersprüche durchgeführt (vgl. das Motiv der Konsolen und die unteren Gewandendigungen), und auch die dem Braunschweiger Denkmal nachfolgenden, meist von ihm mehr oder weniger abhängigen Schöpfungen (der Grabstein der Äbtissin Kunigunde von Quedlinburg, die Stiftergräber in Wechselburg und Pegau, die Grabplatte des Ritters von Hahn in Merseburg), sind von ähnlichen Inkonsequenzen nicht frei – wie umgekehrt die hohe Gotik, die unter dem Einfluß der Kathedral-

statuarik wieder zur Standauffassung zurückgekehrt war und die Figur in einen architektonischen Rahmen einzustellen liebte, vielfach das Kissenmotiv beibehält und gerade dadurch den nur faktischen Konflikt zwischen tatsächlichem Liegen und ideellem Stehen zu dem ästhetischen Konflikt zwischen liegemäßigen und standmäßigen Darstellungsmotiven verschärft. Im Norden hat erst der Realismus der spätesten Gotik den gordischen Knoten durchhauen, indem man entweder die der Standauffassung folgenden Platten tatsächlich aufrichtete, oder die tatsächlich liegenden Gestalten auch darstellerisch als solche durchgestaltete (Adolf von Nassau in Eberbach, Bernhard von Breydenbach in Mainz), oder endlich, unter Aufhebung der uralten Verbindung zwischen der Idee der sepulkralen Plastik und der Idee des wirklichen „sepulcrum", die der Grabstätte verhaftete Stand- oder Liegefigur durch die mehr szenische Darstellung eines „Epitaphs" ersetzte. —

Der Stil des Braunschweiger Denkmals (dessen glänzender Kalkstein beinahe wie polierter Marmor wirkt und in der Tat gelegentlich dafür gehalten wurde) hat in der gleichzeitigen Kunst — mit Ausnahme der Klugen Jungfrauen des Bremer Domes, auf die uns Dr. Giesau aufmerksam macht — kaum seinesgleichen. Die jugendlich glatten Idealköpfe können zwar einigermaßen mit denen des Hildesheimer Taufkessels und der Goldenen Pforte verglichen werden (vgl. besonders die „Ecclesia"), die unglaublich bewegte Gewandbehandlung aber hat nur in der Malerei ihre Analoga — obwohl sie daneben die Kenntnis der Chartreser Querschiffskulpturen voraussetzen dürfte. Die Datierung schwankt zwischen etwa 1227 (Domweihe) und etwa 1260 — denn die Notiz in der „Slawenchronik" des schon 1219 verstorbenen Arnold von Lübeck kann sich unmöglich auf das heute vorhandene Grabmal beziehen —, doch ist nach den jüngsten Feststellungen eine Entstehung gegen 1240 am wahrscheinlichsten.

Literatur. Goldschmidt, Studien . . ., Kap. I; M. Hasak, Ztschr. f. christl. Kunst, XVII, 1906, Sp. 376; H. Giesau, a. a. O., S. 36; A. Fink, a. a. O., S. 37ff.; V. C. Habicht, a. a. O., S. 54ff.

TAFEL 47 und 48

TAUFKESSEL, HILDESHEIM, DOM

Die Grundform der mittelalterlichen Erztaufen ist im allgemeinen (Ausnahmen nur die Beispiele in Lüttich und Würzburg, die die Gestalt einer einfachen Kufe besitzen, wie sie in steinerner Ausführung z. B. durch das Freckenhorster Stück,

Tafel 16 repräsentiert wird) entweder durch die Idee des Pokales, oder aber, bei weitem häufiger, durch die des von drei oder vier – nur selten noch zahlreicheren – freistehenden Stützen getragenen Kessels bestimmt. Die plastische Durchgestaltung dieser Kesselform führt zur Ersetzung der Stützen durch Menschenfiguren, die, in Erinnerung an die ursprüngliche Ständerform, meist stehend gebildet werden, gelegentlich aber auch als Reiter (so in der nicht dem XI., sondern dem frühen XIII. Jahrhundert angehörigen Taufe zu Bremen) oder als Kniefiguren erscheinen; langsam regt sich daneben die weitere Absicht, die Wandung des eigentlichen Kessels so zu gliedern, daß dieser mit den Stützen in einen festen achsialen Zusammenhang tritt: erst die Gotik setzt dann an die Stelle der plastischen Belebung die architektonische Systematisierung (vgl. Tafel 61).

Der Hildesheimer Taufkessel, unstreitig das vollendetste Beispiel der Gattung, zeigt die Tendenz zur achsialen Zusammenfassung schon kräftig entwickelt: der Vierzahl der knieenden Tragefiguren, die die Paradiesesflüsse darstellen, entspricht eine Vierteilung sowohl des Kessels als des Deckels, so daß das oben durch eine Blume bekrönte Gesamtgebilde in strenger Weise gegliedert erscheint. Die Gliederungen als solche sind freilich vorderhand mehr dekorativ als tektonisch empfunden: über jeder Tragefigur ein Rundmedaillon mit einer der vier Kardinaltugenden, darüber ein dünnes Säulchen, das wiederum ein – diesmal eine Prophetenbüste enthaltendes – Rundmedaillon trägt und mit den benachbarten Säulchen durch zarte Kleeblattbogen verbunden ist; in den dadurch entstehenden Zwickeln erscheinen die Evangelistensymbole. Der Deckel ist durch eine ähnliche Arkatur gegliedert, in deren Zwickeln man ehemals Propheten erblickte. Durch diese durchgreifenden Gliederungen wird sowohl die Kesselwandung als der Deckel in vier Bildfelder geteilt, die mit folgenden Reliefdarstellungen ausgefüllt sind: 1. Die Taufe Christi, darüber die „Große Sünderin", die Christi Füße salbt; 2. (rechts davon) der Durchzug der Juden durch den Jordan, darüber die „Misericordia"; 3. (links davon) der Durchzug der Juden durch das Rote Meer, darüber der bethlehemitische Kindermord; 4. Die Madonna mit dem Hl. Godehard und Epiphanius und dem Stifter „Wilbernus" (Tafel 48), darüber die „Rute Aarons" (Mos. IV, 17). Man sieht, daß der strenge Formalzusammenhang einem ebenso strengen Programmzusammenhang entspricht: die Darstellungen des Deckels bedeuten die Reinigungsmittel, die entweder der

Taufe gleichzuachten sind („Bluttaufe") oder die nach der Taufe begangenen Fehler zu tilgen vermögen (reuige Buße und Liebeswerke); der Durchzug der Israeliten durchs Rote Meer und den Jordan präfiguriert die durch Christus vollzogene Rettung vom Bösen (hier wie dort ist das Wasser Symbol des Taufwassers); der wunderbar blühende Aaronsstab weist auf die jungfräuliche Mutterschaft Mariä, und selbst die Zuordnung der einzelnen Tugenden zu den vier Paradiesesflüssen ist keine willkürliche, indem z. B. zu dem kriegerisch gewappneten Tigris (= „Pfeil") die „Fortitudo", zum „keuschen" Geon die „Temperantia" gehört. –

Der Stil der Freifiguren und der durch feine Punzierung belebten Reliefs – die, wie so häufig in der Bronzeplastik, deutlich an die Tradition der Miniaturmalerei anknüpfen – zeigt die byzantinisierende Spätromanik bereits so sehr im Sinne des „Körperhaften" entwickelt und so sehr im Sinne des harmonisch Fließenden gelöst, daß wir uns den Hildesheimer Taufkessel nur unter der – wenn auch durch noch so viele Zwischenglieder vermittelten – Einwirkung der französischen Frühgotik entstanden denken können, und ihn (womit auch der paläographische Charakter der Beischriften gut übereinstimmt) jedenfalls nicht früher, sondern eher etwas später ansetzen möchten als die Freiberger Goldene Pforte und das zwischen 1230 und 1240 gemalte Goslarer Evangeliar (ed. Goldschmidt 1910), dessen Miniaturen trotz des viel eckigeren Faltenstils mit den Hildesheimer Reliefs eine gewisse Verwandtschaft besitzen. –

Der Stifter „Wilbernus" – in Hildesheim nicht nachzuweisen – ist neuerdings mit einem im Jahre 1208 erwähnten, im übrigen unbekannten Goslarer Kanoniker dieses Namens identifiziert worden, allein selbst wenn diese Vermutung zuträfe, würde nichts hindern, zwischen dem Datum jener Urkunde – die den Wilbernus als Zeugen bei einer Zehnten-Übertragung nennt – und der Stiftung des Taufkessels eine geraume Zeitspanne anzunehmen; daß sie aber zutrifft, ist bisher durchaus nicht erwiesen (wobei daran erinnert werden mag, daß der Stifter der Osnabrücker Erztaufe zufälligerweise ebenfalls „Wilbernus" heißt).

Literatur. A. Bertram, Ztschr. f. christl. Kunst, XIII, 1900, Sp. 129ff.; derselbe, Hildesheims kostb. Kunstschätze, Nr. 36; A. Zeller, Die roman. Baudenkm. v. Hildesheim, S. 85ff.; Herzig, a. a. O., S. 28ff.; V. C. Habicht, a. a. O., S. 49ff.; Alb. Mundt, a. a. O., zitiert in Anm. zu Tafel 31, 32b.

TAFEL 49

TYMPANONRELIEF VOM TRIERER NEUTOR, TRIER, PROVINZIALMUSEUM

Das Trierer Neutorrelief, das den Salvator zwischen dem Heiligen Petrus und (wie man neuerdings annimmt) dem Bischof Albero als dem Erbauer der neuen Stadtbefestigung darstellt, gehört zum Kreise jener Werke, die man unter dem Namen der „Maasschule" zusammenzufassen pflegt. Das hat bereits Ligtenberg, der diese Schule zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht hat, hervorgehoben, und in der Tat lehrt ein Blick auf die etwas vorgeschrittenere Madonna in Lüttich (Tafel 50), daß hier ein ungewöhnlich enger Zusammenhang besteht. (Dem Trierer Stück vielleicht noch verwandter sind die Sachen aus St. Odilienberg, die Maiestas und der Hl. Bernhard in Maastricht und der Johann Baptista in Utrecht.) – Nun aber ist das Trierer Neutorrelief, wie Ligtenberg selbst nicht ohne Bedenklichkeit hervorhebt – da damit „ein nicht unwichtiger Nebenbeweis für unsere These verlorengeht" –, aus Verduner Stein gearbeitet, und durch die Untersuchungen Thormählens wissen wir, daß die Trierer Kunst des XII. Jahrhunderts auch sonst in vieler Beziehung von Verdun und damit indirekt von Burgund abhängig war (denn in Verdun standen damals, wie ebenfalls Thormählen nachgewiesen hat, burgundische Kräfte zur Verfügung). Da sich nun das Neutorrelief – wie auch die ihm verwandten anderen Werke der Maasschule und im Gegensatz zu anderen Trierer Arbeiten – in seinem gleichzeitig strengen und ekstatischen Stil sehr gut mit den „burgundischen" Skulpturen in Verdun verknüpfen läßt, erscheint es durchaus möglich, 1) das Neutorrelief, das ja (wie das Modell beweist) auf jeden Fall die Erbauung der neuen Stadtbefestigung verherrlicht, bis in die Zeit eben dieser Erbauung, d. h. bis etwa 1147/1148 hinaufzurücken (für einen so frühen Ansatz spricht auch die von Thormählen hervorgehobene Tatsache, daß die Darstellung des Petrus auf den in jener Zeit erfolgten Besuch des Papstes Eugen III. anzuspielen scheint, der durch das Neutor die Stadt betreten mußte, sowie die eigentümliche Ausgestaltung der Petrusschlüssel zu Buchstaben, die auf den Trierer Münzen in nachalberonischer Zeit nicht mehr begegnet), 2) den plötzlichen und bisher im Grunde unerklärten Aufschwung, den die Steinplastik der Maasgegend in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts erlebte, zu einem

guten Teil auf einen südlothringischen (und damit indirekt burgundischen) Einfluß zurückzuführen, in dessen Ausbreitung das Trierer Neutorrelief eine der wichtigsten Etappen darstellen würde: wir hätten in ihm viel weniger eine Ausstrahlung der Maaskunst, als umgekehrt in der Maaskunst eine Ausstrahlung des lothringisch-burgundischen Stiles zu erkennen, und es hätte sich – welche Analogie dieser Vermutung eine noch höhere Wahrscheinlichkeit verleiht – im XII. Jahrhundert derselbe Vorgang wiederholt, der sich nach Goldschmidts Feststellung schon einmal am Ende des X. Jahrhunderts abgespielt hatte, daß nämlich ein Stil aus dem südlichen Lothringen herübergeführt wurde, in der Maasgegend „eine ganz feste Form gewann" und dann die rheinische, insonderheit kölnische Kunst beeinflußte. Wie damals, so läßt sich auch jetzt das Weiterwirken dieses (bereits in Trier in einem spezifisch deutschen Sinne abgewandelten) Stiles bis nach Westfalen beobachten, und der Unterschied zwischen dem Vorgang des X. und des XII. Jahrhunderts besteht im wesentlichen nur darin, daß dort das lothringische Gebiet die erste, hier aber schon die zweite Heimat des Stiles bedeutet: lag dort die originäre Quelle in Metz, so liegt sie hier, wie schon gesagt, erst in Burgund.

Literatur. P. Clemen, Ztschr. für bild. Kunst N. F. XIV, 1903, S. 95 ff. (auch als Sonderdruck); R. Kutzbach, Trierer Chronik III, 1906, S. 46 ff.; Raph. Ligtenberg, Die roman. Steinplastik in d. nördl. Niederlanden, I, 1918, S. 51 ff.; L. Thormählen, Der Ostchor d. Trierer Domes, Diss., Freiburg 1913 (der auf die Trierer Plastik bezügliche Teil noch ungedruckt, doch dem Verf. von Herrn Dr. Thormählen freundlichst zur Einsicht überlassen); H. Beenken, Jahrb. f. Kunstwiss., I, 1923, S. 125 ff.

TAFEL 50

SOG. „MADONNA DES DOM RUPERT", LÜTTICH, MUSEUM

Das Lütticher Madonnenrelief, schon als Beispiel eines romanischen Altaraufsatzes von hohem Interesse, ist gleich beachtlich durch die hohe Qualität, wie durch die menschlich-innige Auffassung des Themas: eine säugende und das Kind sorgfältig einhüllende Maria ist selbst im XIII. Jahrhundert noch etwas verhältnismäßig Ungewöhnliches (ein ottonisches, nach anfänglicher Bezweiflung als vermutlich echt anerkanntes Beispiel in Goldschmidts Elfenbeinwerk I, Nr. 79; stark byzantinisierendes bei Tikkanen, a. a. O. S. 39, Abb. 29; ein bereits gotisches im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, Nr. 4); die Unberührtheit der jungfräulichen Mutter wird

vielleicht gerade wegen des so ungemein „irdischen“ Charakters der Darstellung durch die Umschrift besonders betont: „Porta hec clausa erit. Non aperietur et non transibit per eam vir, quoniam dominus Deus Israel ingressus est per eam“ (Ezech. XLIV, 2), wie überhaupt die „Vermenschlichung“ der Marien-Erscheinung zugleich im Sinne einer mystischen Vertiefung des Marien-Kultes auszudeuten ist: hier wie so oft zeigt sich die Mystik bestrebt, das Göttlich-Ferne ins Menschlich-Nahe, ja Sinnliche zu ziehen und (eben dadurch) diesem Sinnlichen eine über es selbst hinausweisende Bedeutung mitzuteilen. — Der flüssige Linienstil des leicht byzantinisierenden Werkes (vgl. etwa die von Goldschmidt hervorgehobenen Treppenfalten des Kopftuchs mit unserer Textabb. II) ist für die Steinplastik der Maasgegend charakteristisch; während das Trierer Neutorrelief aus Verduner Jurakalk besteht, ist die Lütticher Madonna aus dem bei Maastricht gebrochenen Kohlensandstein gearbeitet (der übrigens auch in Deutschland, z. B. im Lübecker Domparadies, gelegentlich verwendet wurde). Wir haben es also vermutlich mit einer Maastrichter Arbeit zu tun, die, der einleuchtenden Ansetzung Goldschmidts zufolge, um oder kurz nach 1170 entstanden sein mag (R. Ligtenberg scheint uns die ganze Gruppe wesentlich zu spät zu datieren).

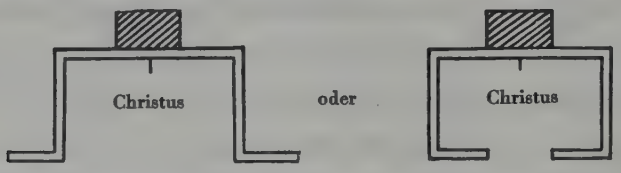
Literatur. I. Helbig, La sculpture au pays de Liège, 1898, S. 24ff.; derselbe, L'Art Mosan, 1906, S. 70 f.; R. Ligtenberg, a. a. O., S. 76; Goldschmidt, Die belg. Monumentalplastik d. XII. Jahrh. (= Belg. Kunstdenkmäler, ed. P. Clemen, 1922, I, S. 56ff.). Zur Deutung vgl. auch Egid Beitz, Ztschr. f. christl. Kunst XXXIV, 1921, S. 62ff.

TAFEL 51

ANBETUNG DER KÖNIGE, VERKÜNDIGUNG AN DIE HIRTEN UND ANBETUNG DER HIRTEN. GUSTORF BEI GREVENBROICH, PFARRKIRCHE

Die heute in den Turmhallenwänden einer modernen Kirche eingelassenen Reliefs, zu denen das hier abgebildete gehört, dürften ursprünglich die Bestandteile einer Chor- oder besser Altarschrankenanlage gebildet haben: vor dem Altar, d. h. auf einer quer zur Hauptachse der Kirche verlaufenden Schranke, befand sich (dem gut begründeten Rekonstruktionsversuch Kleins zufolge) die Darstellung Christi und

der Apostel; dann wandten sich die Schranken im rechten Winkel nach vorn, um endlich (nur weiß man nicht, ob nach innen oder nach außen) abermals rechtwinklig umzubrechen. Der Grundriß des Ganzen hatte also etwa folgende Gestalt:



Die Platten mit der Darstellung der Frauen am Grabe und mit den hier abgebildeten, in eigentümlicher Weise zusammengedrängten Szenen dürften jedenfalls die Front der vorderen Transversalschranke geschmückt haben. Die Gustorfer Reliefs sind, wie Beenken in einer schönen Untersuchung nachwies, monumentalisierte Kleinkunst: sie stehen in engem Zusammenhang mit einer bestimmten, mit einiger Sicherheit nach Köln lokalisierbaren Gruppe von Elfenbeinarbeiten, den sog. „gestichelten" Reliefs, wobei aber diese kleinen Stücke (die u. E. wesentlich später datiert werden müssen, als Beenken es tut) nicht sowohl die Vorbilder, als die aus gleichen Quellen abzuleitenden Parallelerscheinungen der Gustorfer Tafeln darstellen dürften. Wie diese gemeinsamen Vorlagen etwa aussahen, vermögen wir z. B. an der nach Lüttich lokalisierbaren, noch dem XI. Jahrhundert angehörigen Elfenbeinplatte zu erkennen, die in Goldschmidts Elfenbeinwerk, Bd. II, Nr. 52, abgebildet ist, und wir können verfolgen, wie die Gestalten der Gustorfer Platten durch stärkere, schon deutlich massemäßige Reliefierung, bewußte Einordnung in ein System von Senkrechten und Wagerechten, und namentlich durch Isolation und architektonische Rahmung der dort noch malerisch verbundenen Einzelmotive dem Ideal des streng romanischen Stiles angenähert werden, dabei aber durch eine vergleichsweise weiche Formbehandlung und durch die Bewahrung gewisser landschaftlicher und genrehafter Züge (vgl. die Darstellung der Verkündigung an die Hirten) noch immer ihre Abkunft aus jener in letzter Linie auf die illusionistische Spätantike zurückgehenden Kleinkunst zu erkennen geben. Über die Entstehungszeit läßt sich u. E. nur sagen, daß die Gustorfer Reliefs kaum später, wenn auch kaum wesentlich früher, als um die Mitte des XII. Jahrhunderts, jedenfalls aber, worin Beenken vollkommen beizupflichten ist, vor der Siegburger Kathedra und vor dem Tympanon aus St. Pantaleon (vgl. Tafel 52 und 53) entstanden sein dürften.

Literatur. P. Clemen, Ztschr. für bild. Kunst, l. c.; J. Klein, Die roman. Steinplastik des Niederrheins, 1916, S. 49ff.; H. Beenken, Jahrb. f. Kunstwiss., l. c.

TAFEL 52

LEHNENBEKRÖNUNG EINER ABTSKATHEDRA AUS SIEGBURG. KÖLN, SCHNÜTGENMUSEUM

Das erst kürzlich aufgefundene Stück – vielleicht das schönste Denkmal der niederrheinischen Hochromanik – stellt die (ursprünglich giebelförmige) Lehnenbekrönung eines Abtstuhles dar: die Vorderwand des Sitzes bildete eine Reliefplatte mit der prachtvoll stilisierten Darstellung eines Adlers. Da die Madonna der Lehnenbekrönung von zwei Evangelistensymbolen (dem Stier des Lukas und dem Markuslöwen) flankiert wird, haben wir in dem Adler das Symbol des Johannes zu erblicken, während das vierte Evangelistensymbol, der „Mensch" des Matthäus, scheinbar durch den die Kathedra besteigenden Abt selber vertreten wurde. Es bleibe dahingestellt, ob es berechtigt ist, darüber hinaus die ganze Kathedra auf Grund einer Darlegung des Rupert von Deutz als einen symbolischen „Kandelaber" zu deuten, von dem der Abt als eine „lucernula Dei" getragen wird, und ob man in der Haltung und dem Gestus des Kindes, dem die Madonna (was ja durchaus nicht einzigartig ist) einen Granatapfel darreicht, die „Anrede des himmlischen Bräutigams an Maria" zu erblicken, wie sie der gleiche Mystiker in seinem Kommentar zum Hohen Liede schildert; sicher scheint so viel, daß der auch in späteren Zeiten seltenen, in dieser Epoche aber geradezu singulären Zuordnung der Evangelistensymbole zur Muttergottes anstatt zu Christus eine besondere Bedeutung in dem Sinne zukommen muß, daß man in ihr den letzten Ursprung, die recht eigentliche Quelle des heiligen Evangeliums verherrlichen wollte, das mit seinen vier Verkündigern dem in vier Flüsse sich teilenden „lebendigen Wasser" entspricht. Der ungewöhnlich tiefen Bedeutung, die dieser Darstellung zweifellos innewohnt, entspricht die überaus feierliche und dennoch eigentümlich milde Erscheinung der Maria, und die vom Üblichen insofern abweichende Komposition, als die Muttergottes nicht von einem gewöhnlichen Heiligenschein, sondern von einer „fast buddhistischen", die ganze Figur foliierenden Aureole umgeben erscheint.

Ist sonach ein inhaltlicher Zusammenhang unserer Kathedra mit den Gedanken des Rupert von Deutz nicht von der Hand zu weisen, so ist doch damit keineswegs

gesagt, daß sie zu dessen Lebzeiten oder gar zur Zeit seines Aufenthaltes in Siegburg (1113–1118 oder 1119) entstanden sein müsse. Die in Ruperts Schriften niedergelegten Gedanken blieben in der Kunst noch lange lebendig (vgl. z. B. die Malereien zu Schwarzrheindorf), und der schon plastisch gefestigte und linear verschärfte Stil, dem bereits eine gewisse Neigung zu geradliniger Führung und radialer Anordnung der Gewandfalten eignet, nötigt vollends dazu, die Siegburger Kathedra mit Beenken hinter die Gustorfer Reliefs, wenn auch vor die Seitenfiguren des Pantaleontympanons (vgl. Tafel 53) zu setzen, etwa um 1160/80.

Literatur. Egid Beitz, Ztschr. f. christl. Kunst XXXIV, 1921, S. 45ff.; H. Beenken, Jahrb. f. Kunstwiss. l. c.

TAFEL 53

TYMPANON AUS ST. PANTALEON, KÖLN, KUNSTGEWERBEMUSEUM

Das Tympanon, auf dem zu Seiten des Erlösers links Maria und Johannes, rechts St. Pantaleon und (vermutlich) der Gründer der ihm geweihten Kirche, Erzbischof Bruno, dargestellt sind, besteht gegenwärtig aus mehreren getrennten Stücken, die möglicherweise von vornherein für sich gearbeitet waren und sich jedenfalls stilistisch nicht unerheblich voneinander unterscheiden: die Gestalt des Salvator – motivisch eng mit einem der Gustorfer Apostel zusammenhängend, und fast wörtlich mit einer jetzt im Schnütgenmuseum bewahrten Christusfigur unbekannter Bestimmung übereinstimmend – steht, nach einer zutreffenden Beobachtung des Herrn cand. phil. Erdmann, auch in stilistischer Beziehung den Gustorfer Stücken näher, als die vier übrigen Gestalten, die – stark byzantinisierend – mit ihrer strenger schematisierten Gesamtform, ihren schlankeren Proportionen und ihren fischgrätenartig scharfen Faltenzügen bereits auf die Plektrudisfigur in St. Marien im Kapitol (Tafel 54) vorandeuten. Es wäre also möglich, daß die geläufige und auch von Beenken akzeptierte Datierung auf etwa 1180/85 nur für die seitlichen Figuren zuträfe, während die Christusfigur, vielleicht ursprünglich für eine andere Stelle gearbeitet, ein wenig früher entstanden sein könnte. Doch ist es unseres Erachtens wahrscheinlicher, daß nur die Verschiedenheit der hier und dort benutzten Vorbilder die zweifellos vorhandene Stildifferenz verursacht hat.

Literatur. M. Creutz, Ztschr. f. christl. Kunst, XXVIII, 1915, S. 21ff. (dortselbst S. 23 eine Abbildung der Christusfigur im Schnütgenmuseum, deren ursprünglicher Verwendungszweck nicht klargestellt ist); J. Klein, a. a. O., S. 5ff.; H. Beenken, Jahrb. f. Kunstwiss. l. c.

TAFEL 54

GRABSTEIN DER PLEKTRUDIS, KÖLN, ST. MARIEN IM KAPITOL, AUSSCHNITT

Das überaus edle Monument der „Sancta Plectrudis Regina" – ein „Stiftergrab", denn die Gemahlin Pippins des Mittleren ward, möglicherweise mit Recht, als Gründerin der Kapitolskirche betrachtet – bringt die schon in der Siegburger Kathedra-Bekrönung und in den Nebenfiguren des Pantaleon-Tympanons verfolgbare Entwicklung in gewissem Sinne zum Abschluß und stellt sich damit in einen besonders ausgeprägten Gegensatz zu jener älteren Gruppe Kölnischer Arbeiten, die am deutlichsten durch die Gustorfer Schrankenreliefs repräsentiert wurden. Die Tendenz zum Kurvig-Verschlungenen ist jetzt durchaus der Vorliebe für geradlinige und winkliggebrochene Motive gewichen; die weichen und dabei etwas vierschrötigen Formen der älteren Kunst sind herber und feiner, präziser und gestreckter geworden, und die Vorbilder werden jetzt – wie schon an den Seitenfiguren des Pantaleon-Tympanons beobachtet werden konnte – weniger in der einheimischen Elfenbeinplastik oder in den burgundisch beeinflußten Werken der „Maasschule", als in den Hervorbringungen der byzantinischen Kleinkunst gesucht (vgl. Textabb. II, eine Madonna des Hodegetria-Typus, die leider nicht mit einer Gesamtaufnahme des Plektrudis-Grabsteins verglichen werden kann). Das schließt naturgemäß nicht aus, daß auch zwischen diesem ausgereiften Kölnischen Stil und der Kunstweise der Maasschule – deren Einfluß mit Beenken vollständig auszuschließen, uns doch ein wenig zu weit zu gehen scheint – noch immer gewisse Verbindungen bestehen (vgl. z. B. die konkave Faltenbehandlung am Oberkopf der Plektrudis mit der sehr ähnlichen Arbeit am rechten Knie der Lütticher Madonna [Tafel 50] oder die Art, wie in beiden Fällen das dicht gefältelte Kopftuch so um den Hals geschlungen ist, daß Kehle und rechte Schulter frei bleiben). Den Grabstein der Plektrudis mit Klein erst ins zweite Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts zu setzen, ist um so weniger angeraten, als der durch ihn repräsentierte Stil vielleicht schon auf die sächsische Chorschrankenplastik aus der Zeit der Jahrhundertwende eingewirkt hat; er dürfte im letzten Jahrzehnt des XII. Jahrhunderts, vermutlich bald nach 1190, entstanden sein.

Literatur. M. Creutz, Ztschr. f. christl. Kunst, XXVIII, l. c.; P. Clemen, Ztschr. für bild. Kunst, l. c.; derselbe, Die roman. Monumentalmalerei i. d. Rheinlanden 1916, S. 789; J. Klein, a. a. O., S. 26 ff.; H. Beenken, Jahrb. f. Kunstwiss., l. c.; P. Kutter, Wallraf-Richartz-Jahrb. I, 1924, S. 62 ff.

TAFEL 55a

MADONNA, KÖLN, ST. MARIEN IM KAPITOL

Dieses nur etwa halb lebensgroße Madonnenbild, anscheinend die erste deutsche Freiskulptur, in der die Mutter Gottes stehend dargestellt erscheint, repräsentiert den Stil des Plektrudisgrabsteins in einer Phase, die fast schon als latente Frühgotik bezeichnet werden könnte (wie denn in der Tat das Vorherrschen des Madonnen-Standbildes für die „Gotik" ebenso bezeichnend ist wie das Vorherrschen der Madonnen-Sitzfigur für die Romanik und die italienische Renaissance): der Körper ist ebenso wie die einzelnen Gewandteile (vgl. besonders die senkrechten Falten der Standbeinseite) bereits im Sinne organischer Körperlichkeit empfunden, und die Beziehung zwischen Mutter und Kind wird mit einer dem strengeren Stil versagten Eindringlichkeit zum Ausdruck gebracht. Man will nicht nur sehen, wie das Gewand sich an die Glieder anlegt und sie in lang ausholendem Zug und dann wieder in geschmeidigen Kurven umspielt, sondern auch, wie der Kopf der Madonna sich neigt und das Kind sich zärtlich ihrem Körper anschmiegt (auch dies Motiv ist übrigens der byzantinischen Kunst nicht fremd: vgl. eine bei Tikkanen a. a. O., S. 29, Abb. 21, abgebildete Madonna des XI. Jahrhunderts); dabei kommt die Entscheidung zugunsten der Standfigur schon an und für sich der Auflockerung des hieratisch-kultbildhaften Eindrucks entgegen. Der Gesichtsausdruck ist jedoch noch nicht im Sinne gotischer Physiognomik belebt, vielmehr wird auch die psychologische Wirkung mit wesentlich körper-kompositorischen Mitteln erreicht; was den Anschein einer Gesichtsmimik erwecken könnte, kommt auf die Rechnung der wahrhaft fürchterlichen Übermalung. — Auch in diesem Falle scheint Kleins Datierung (zweites Viertel des XIII. Jahrhunderts) zu spät: die Figur wird spätestens um 1220 entstanden sein.

Literatur. M. Creutz, Ztschr. f. christl. Kunst, XXVIII, l. c.; J. Klein, a. a. O., S. 39 ff.; A. Goldschmidt, Gotische Madonnenstatuen, 1923, Nr. 3.

TAFEL 55b

MADONNA VOM PORTAL DES DOMS ZU PADERBORN

Das durch Verschrägung der Gewände zu einem figurenlosen Säulenportal zum Statuenportal umgewandelte „Paradiesesportal" des Paderborner Doms zeigt als Trumeaufigur die Madonna, im Tympanon zwei fliegende Engel, an den Gewänden je

drei Apostel und an den das Ganze flankierenden Stirnpfeilern links einen heiligen Bischof (Meinwerk?), rechts eine weibliche Heilige (Kunigunde?). Der Umbau, ohne französische Anregungen nicht denkbar, dürfte weniger in Erinnerung an burgundische, als an südwestfranzösische Vorbilder vollzogen worden sein, wie ja auch sonst die westfälische Architektur dem Einfluß gerade des französischen Südwestens in besonderem Maße zugänglich war (vgl. insbesondere das hinsichtlich seiner Gesamtanordnung und auch hinsichtlich des weichen und üppigen Formgeschmacks der Paderborner Anlage in der Tat erstaunlich verwandte Portal von S. Seurin in Bordeaux). Die Figuren, an Art und Wert nicht völlig homogen, setzen einerseits die Bekanntschaft mit den älteren Münsterer Aposteln (vgl. Tafel 59), andererseits aber, zum mindesten in den dem führenden Meister selbst zuzuschreibenden Stücken – dem Bischof, dem Petrus und namentlich der Madonna – den Einfluß der mittelrheinischen Plastik voraus, wobei mit Recht auf das Leichhof-Portal des Mainzer Doms hingewiesen worden ist. Aber auch der Einfluß der Münsterer Türsturzreliefs, die ja ebenfalls von mittelrheinischen Künstlern geschaffen sind (vgl. Anm. zu Tafel 60), ist für die Faltenbehandlung der Paderborner Skulpturen zweifellos mitbestimmend gewesen; besonders deutlich tritt das am Gewand des Jesuskindes hervor. — Das Paderborner Portal dürfte ziemlich genau um die Mitte des XIII. Jahrhunderts seine gegenwärtige Gestalt erhalten haben.

Literatur. P. Clemen, Ztschr. f. bild. Kunst, l. c.; St. Beissel, Stimmen aus Maria-Laach, l. c., S. 317 ff.; R. Reiche, Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn, Diss., Straßburg 1905 (vgl. dazu Vöge, in Kunstgesch. Anzeigen I, 1906, S. 1 ff.); E. Cohn-Wiener, in Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstslg. XXXI, 1910, S. 205 ff.; J. Klein, Die Skulpturen des XIII. Jahrh. am Dom zu Münster, Diss., Berlin 1914, namentlich S. 110 ff.; H. Beenken, Bildwerke Westfalens, Nr. 23–25; A. Goldschmidt, Gotische Madonnenstatuen, Nr. 4; K. Wilhelm-Kästner, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, 1924, S. 96 ff.

TAFEL 56

TYMPANON AM SÜDPORTAL DER LIEBFRAUENKIRCHE ZU ANDERNACH

Das Andernacher Tympanon, auf dessen flach-dreieckigem Sturz die Spuren eines aus dem XIV. Jahrhundert stammenden Kreuzigungsgemäldes erkennbar sind, ist gleicherweise ausgezeichnet durch die Schönheit der mit feinstem dekorativen Gefühl dem architektonischen Rahmen sich einfügenden Gesamtkomposition, wie

durch den prachtvollen Schwung der Gewandlinien und die ergreifend-leidenschaftliche Inbrunst der Bewegungen. Man hat den Stil dieses Denkmals und der ihm nahestehenden Stücke (vor allem der Fragmente eines zweiten Andernacher Tympanons mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts) aus dem in diesen Gegenden schon zu Anfang des XIII. Jahrhunderts einsetzenden Einfluß der französischen Großplastik, und zwar in unserem Falle der burgundischen, zu erklären versucht. Dabei ist aber nicht zu übersehen, daß gerade dieser burgundische Einfluß weniger als ein neuer, denn als ein erneuerter zu gelten hat, da die burgundischen Stilelemente der Kunst des Andernacher Meisters z. T. wenigstens von Haus aus immanent gewesen sind: die nächsten Analoga bilden, trotz des erheblichen Zeitabstandes, jene südlothringisch beeinflußten Hervorbringungen der „Maaskunst", die, wie wir vermuteten, schon in ihren Anfängen burgundische Anregungen in sich aufgenommen hatte (vgl. insbesondere das Trierer Neutorrelief, Tafel 49), und die wir vielleicht um so eher als die unmittelbare Quelle des Andernacher Stiles betrachten dürfen, als ein Trierer Erzbischof als „Fundator" der seit etwa 1200 im Bau befindlichen Liebfrauenkirche genannt wird. Eine von vornherein in burgundischer Überlieferung wurzelnde Kunst vermochte sich naturgemäß besonders leicht einem neuerlichen Einfluß aus dieser Richtung zu erschließen — wie umgekehrt die Übereinstimmung jener älteren Werke der „Maasschule" mit diesem durch eine abermalige Rezeption der burgundischen Mutterkunst wieder nähergebrachten Kunstwerk gewissermaßen ex post die Ableitung der ersteren bestätigt. Als Entstehungszeit des Andernacher Tympanons kommen, der mutmaßlichen Erbauungszeit der Kirche und der Regierungszeit des „Gründers" Johann von Trier (1198–1212) entsprechend, am ehesten die Jahre um 1210 in Betracht; in kompositioneller und ikonographischer Beziehung ihm merkwürdig verwandt, wenn auch im Stil erheblich gröber, ist das Tympanon des von zugewanderten Künstlern und großenteils aus importiertem Material errichteten Paradieses an der Südseite des Lübecker Doms: ein niederrheinisches Kunstwerk auf nordostdeutschem Boden (vgl. auch das ebenfalls in niederrheinischer Überlieferung wurzelnde Tympanon des Naumburger Südquerschiffs und, in noch weiterer Entfernung, das sehr provinzielle Tympanon zu Freyburg a. d. Unstrut).

Literatur. J. Klein, a. a. O., S. 78 ff.

TAFEL 57

MADONNA IM SCHNÜTGENMUSEUM, KÖLN

Das außergewöhnlich schöne Werk, vermutlich ein Produkt des Maasgebiets, zeigt die Formen der hier besonders herrlich blühenden Goldschmiedekunst ins Großplastisch-Monumentale übersetzt, wobei eine mittelbare Berührung mit der nordfranzösischen Frühgotik nicht außer dem Bereich des Möglichen liegt. In dem von unbedecktem, leicht gewelltem Haar fast antikisch gerahmten Antlitz mit seinem schon leise lächelnden Munde wird man sogar etwas wie eine Vorahnung der „klassischen" Gotik verspüren. Die Arbeit möchte nicht vor etwa 1230/40 entstanden sein.

Literatur. A. Schnütgen, Ztschr. f. christl. Kunst XXI, 1908, Sp. 289 ff.; Fr. Witte, Die Skulpturen der Slg. Schnütgen in Köln, 1912, S. 64.

TAFEL 58

MADONNA IM DOMSCHATZ DES DOMS ZU MINDEN

Die in Westfalen scheinbar mit besonderer Vorliebe gepflegte Technik der großfigurigen Edelmetallplastik (getriebenes, ursprünglich vergoldetes Silberblech, auf Holzkern montiert, vgl. Tafel 1 und 9) tritt hier — was als besonders glückliche Konstellation zu bezeichnen ist — in den Dienst jenes auf eine reich strömende Bewegung und ein fast „malerisches" Licht- und Schattenspiel ausgehenden Kunstwollens, wie es sich — jedoch in etwas härteren und schärferen Detailformen — auch in den sächsischen Arbeiten des zweiten Jahrhundertviertels (vgl. etwa die Goslarer Kanzel, den Hildesheimer Taufkessel oder das Braunschweiger Heinrichs-Grab) verwirklichte. Der westfälische Sinn für das Weiche, Schwere und Blockhaft-Undifferenzierte bekundet sich in der pompösen Breite des Gesamtaufbaus, dem zähen Zusammenhaften aller Einzelformen und der — bei starker Ausladung des Ganzen — vergleichsweise schwachen Herausmodellierung der einzelnen Körperglieder (vgl. dagegen die bekannte Madonna der Halberstädter Liebfrauenkirche): die Mindener Madonna ist trotz ihrer plastischen Wucht und ihrer starken Bewegtheit, die namentlich in dem Motiv des fast ekstatisch zurückgeworfenen Kindes hervortritt, ein viel „romanischeres", von den recht eigentlich epochemachenden Errungenschaften der Gotik weniger berührtes Kunstwerk, als etwa die gleichzeitigen sächsischen oder auch

rheinischen Arbeiten von ähnlich hoher Qualität. Als Entstehungszeit kommt nur die Mitte des XIII. Jahrhunderts in Frage (die Angabe des Chronisten Hermann von Lerbecke, wonach die Mutter des Bischofs Anno, der 1171 bis 1185 regierte, eine „ymago virginis benedictae pretiosam argenteam et deauratam" gestiftet habe, muß, wenn sie sich wirklich auf unsere Madonna bezieht, auf einem Irrtum beruhen). Die Krone des Kindes scheint alt, die der Madonna entstammt der Spätgotik.

Literatur. Katalog der Ausstellung d. Altertumsvereins Münster, 1879, Nr. 410; St. Beissel, Stimmen aus Maria-Laach, l. c. S. 451f., J. Braun, a. a. O., Bd. II, Nr. 52.

TAFEL 59

ZWEI APOSTEL AUS DER VORHALLE DES MÜNSTERER DOMS

Von den neun Apostelfiguren des Münsterer Domparadieses (drei fehlen, zwei davon vielleicht jetzt in der Stiftskirche zu Metelen) sind sieben zwischen 1235 und 1245 entstanden, während die restlichen erst nach der Jahrhundertmitte von einem anscheinend aus Paderborn zugewanderten Meister geschaffen wurden. Auch jene sieben sind untereinander nicht vollkommen einheitlich (man hat mit Grund drei Hände unterschieden), doch gehen die Unterschiede nicht über die Variationsmöglichkeiten einer einheitlichen Werkstatt heraus. Das von uns abgebildete Paar gehört ohne Zweifel dem Hauptmeister dieser Werkstatt, der als ein Künstler von schwerblütigem Temperament, aber um so intensiverem Ausdrucksstreben sich darstellt. Er bildet untersetzte Gestalten, deren Körper – nicht unbeweglich, aber schwer beweglich – aus einer weniger starren, als zähen Materie zu bestehen scheinen; in den kleinen viereckigen Köpfen mit ihren angestrengten Stirnfalten und ihren gewaltsam aufgerissenen Augen bekundet sich ein geistiges Leben, das nur mit Mühe und gleichsam nur mit halbem Erfolg den Widerstand des schweren Stoffes überwindet; weniger triumphal und pathetisch, als zögernd und schwerfällig – vielleicht aber gerade deshalb so sonderbar eindringlich – wirken die langsamen Bewegungen, mit denen der eine jener Apostel den Fuß auf einen besiegten Ungläubigen setzt und den Arm zu mahnender Geste erhebt; und selbst in dem Verlauf der teigig gekneteten Falten vermeint man zu spüren, wie eine der Absicht nach lebhafte Bewegung durch einen zähen Widerstand verlangsamt und zu trägerem Flusse besänftigt wird. – Klein hat die Stammesheimat dieser Kunst

am Niederrhein gesucht, doch scheint sich in ihrer schwerblütigen Ernsthaftigkeit ganz unverkennbar eine provinziell-westfälische Eigenart auszusprechen (vgl. auch die weniger entwickelten Apostel in Minden). Beziehungen zur niederrheinischen Kunst dürften zwar vorliegen, allein von „Rasse" ist der Meister sicher ein Westfale, und seine Kunst ist ebensowohl wie vom Niederrhein auch von Südfrankreich, ja – wie die plastischen Falten beweisen – auch von der nordfranzösischen Gotik her beeinflußt: ein eigentümlicher Mischstil, wie er sich einigermaßen ähnlich auch in Frankreich in solchen Gegenden herausgebildet hat, wo die gotische Stilwelle auf eine außerhalb der modernen Entwicklung stehende und ihrem Wesen nach konservative Provinzkunst traf (vgl. wiederum den Portalschmuck von St. Seurin in Bordeaux oder, den Münsterer Aposteln besonders ähnlich, nur wesentlich „gotischer", einige Statuen in Mont devant Sassey in Lothringen, Abb. bei H. Reiners und W. Ewald, Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel, 1921, S. 53 ff.; besonders S. 56, links). –

Literatur. P. Clemen, Ztschr. f. bild. Kunst, l. c.; St. Beissel, Stimmen aus Maria-Laach, l. c. S. 321 ff., 446 ff.; C. A. Savels, Der Dom zu Münster i. W., 1904, S. 62 ff.; Hamann und Rosenfeld, Der Magdeburger Dom, S. 24 ff. (= Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstslgn. XXIX, 1909, S. 108 ff.); E. Cohn-Wiener, Sitzungsber. d. Berl. Kunstgesch. Gesellschaft, 1911, III, S. 55 ff. (mit der nicht sehr glücklichen Ableitung des den Fuß aufstemmenden Apostels von einem Engel in S. Marco zu Venedig); R. Hamann, ebendort 1913, III, S. 147; J. Klein, a. a. O., S. 106 ff.; vor allem derselbe, Die Skulpturen des XIII. Jahrhunderts im Dome zu Münster, Diss., Berl. 1914; H. Beenken, Bildwerke Westfalens, Nr. 20; K. Wilhelm-Kästner, Der Dom zu Münster, 1921; derselbe, Die Elisabethkirche . . ., S. 81 und 96 ff.

TAFEL 60

TÜRSTURZRELIEFS VOM PARADIESESPORTAL DES DOMS ZU MÜNSTER

Die restlichen Skulpturen des Münsterer Paradieses (von den zwei jüngeren Aposteln wurde bereits gesprochen, zu den Figuren der Schmalwände vgl. die Bemerkungen zu Tafel 63 a und b und Tafel 64) gehören mit Ausnahme des Salvator über dem Eingang anderen Perioden oder anderen Kunstkreisen an, als die älteren Apostelstatuen. Der Paulus am Mittelpfeiler ist eine – als solche sehr interessante – Ersatzfigur des XVI. Jahrhunderts, und die wunderlich krausen Türsturzreliefs (links Anbetung der Könige und Beschneidung Christi, rechts Szenen aus der Paulslegende) sind von der Hand zweier, aber einander sehr nahestehender mittelrheinischer

Künstler, deren einer – der Schöpfer der Paulusreliefs – von manchen Forschern sogar mit dem Autor des noch heute in Limburg a. d. Lahn befindlichen Kurzbold-Grabmals identifiziert wird, während der andre ihn an zügelloser Formphantastik noch überbietet (vgl. auch die Bemerkungen zu Tafel 55b und 61).

Literatur. Wie zu Tafel 59; H. Beenken, Bildwerke Westfalens, Nr. 18, 19.

TAFEL 61

TAUFSTEIN IN DER GEORGSKIRCHE ZU LIMBURG A. D. LAHN

Der aller Wahrscheinlichkeit nach um 1235 (Weihe des Hauptaltars) entstandene Taufstein zeigt – vielleicht in Erinnerung an einen der romanischen Steinplastik geläufigen tischartigen Typus (vgl. etwa Goldschmidt, Die belgische Monumentalplastik, l. c., Abb. 35) – die alte Pokalform in einer architektonischen Neugestaltung: der Kelch ruht auf acht kurzen Säulen mit frühgotischen Knollenkapitälen und übereckgestellten Fußplatten. Dieser tektonische Aufbau erscheint nun aber überwuchert, ja durchsetzt von einer kraus bewegten, dabei aber weichen und schwulstigen, gelegentlich geradezu an die Formen des „Ohrmuschelstils“ erinnernden Plastik: die Säulenbasen sind durch knieende Tragfiguren ersetzt, ein üppiges Laubornament bedeckt fast die Hälfte der Beckenwandung, und über jedem Kapitäl sind plastische Figuren oder Gruppen eingeschoben – der Weltenrichter, die Taufe im Jordan, und mehrere teils betende, teils klagende, teils fratzenhafte Gestalten, die man als Personifikationen der Laster gedeutet hat, die aber mit Rücksicht auf das übrige Programm wohl eher als Darstellungen des Teufels, der Seligen und der Verdammten aufzufassen sind. Es wurde bereits erwähnt, daß der für die Zeit und Gegend typische Stil auch in den Türsturzreliefs des Münsterer Paradiesportals begegnet.

Literatur. J. Klein, Die Skulpturen ... zu Münster, S. 92 ff. (mit Hinweis auf Analoga in der gleichzeitigen Malerei); K. Wilhelm-Kästner, Die Elisabethkirche ...., S. 82.

TAFEL 62

GRABFIGUR DES GRAFEN HEINRICH III. VON SAYN, NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

Das ungewöhnlicherweise aus Holz gefertigte Bildwerk vereinigt die Darstellung des 1247 verstorbenen, wegen seiner riesenhaften Größe berühmten Pfalzgrafen mit der seines nachgeborenen, ihm bald im Tode gefolgten Töchterchens. Die

weggebrochene Hand griff ursprünglich, einem ritterlich-höfischen Modegestus entsprechend, ins Mantelband; an der Seite hängt das uns bereits vom „Wolfram“ her bekannte Schreibzeug mit Federmesser (vgl. Tafel 27, ferner Tafel 84 oder das Stiftergrab in Maria-Laach); die Füße treten auf die Gestalten eines Löwen und eines Drachen („Et inculcabis leonem et draconem“, Ps. 90, 13). –

Der Stil des prachtvollen Werkes, das – schon der feinfaltig-raschelnden, noch nicht in vollkörperliche Tüten- und Schüsselfalten zerlegten Gewandung wegen – nicht lange nach dem Tode der Dargestellten entstanden sein kann, ist fast ohne Analogieen: sehr weich und differenziert, arbeitet er, dem derben Eichenmaterial zum Trotz, mit kleinen, aber stets sanft ineinander übergehenden Flächen, so daß z. B. die Umgebung der Augen und des Mundes in einer fast einzigartigen Weise belebt erscheint, ohne daß die eingängliche Charakterisierung der Einzelform die Kontinuität der Gesamtform gefährden würde; die individuelle Bildung des Gesichts ist mit einem selbst für diese Zeit nicht gewöhnlichen Nachdruck betont, doch macht der zarte und liebevolle Geist, der diesem Künstler eignete, nicht bei der Kennzeichnung von Äußerlichkeiten halt, sondern weiß das durch eine fast abnorme Nase entstellte Antlitz durch einen Ausdruck feiner und gütiger Überlegenheit zu adeln (vgl. besonders den Ausdruck des Mundes). – Die Stileigentümlichkeiten des Niederrheins vermögen wir in unserm Bildwerk nicht zu erkennen, vielmehr scheint uns das eigentümlich Weiche und sozusagen Vegetative der Formbehandlung durchaus auf einen einheimischen, d. h. mittelrheinischen Künstler zu weisen: in der bewegten Unruhe der Gewandung, vor allem aber in der höchst eigentümlichen Haarbehandlung, die die modische Lockenfrisur zu einem weichen, kraus gedrehten Ohrmuschelornament umbildet, wird man denselben Geist erkennen, der sich ein halbes Menschenalter früher im Limburger Taufstein, im Kurzbold-Grabe und in den Münsterer Türsturzreliefs ausgelebt hatte, – nur daß dieser Geist, durch die strenge Gesinnung der reiferen Gotik in Zucht genommen, nunmehr den statuarischen Ernst des Gesamteindrucks nicht zerstört, sondern bereichert.

Literatur. Fr. W. Wenke, Mitteil. a. d. Germ. Nat.-Mus., 1920/21, S. 103ff. Gute Abb. d. Kopfes bei R. Hamann, Deutsche Köpfe, Nr. 44; P. Kutter, a. a. O.

TAFEL 63a, 63b, 64

LAURENTIUS UND MAGDALENA AUS DEM „PARADIES“ DES DOMS ZU MÜNSTER

An den Schmalwänden des Paradieses-Vorbaus, die ursprünglich in offene Arkaden aufgelöst gewesen waren, haben nach Schließung dieser Arkaden vier Statuen – darstellend den hl. Laurentius, den Bischof Dietrich III. von Münster (?), die hl. Maria Magdalena und den seligen Gottfried von Kappenberg – ihren Platz gefunden, die, etwa 1260/65 entstanden, zum Bedeutendsten der Zeit gehören. Der schwere, zugleich aber von einer gewissen Freude an ornamentaler Linienbewegung beherrschte Stil eines dem Kreise des Paderborner Hauptmeisters entstammenden, von manchen Forschern sogar mit ihm identifizierten Künstlers hat sich unter dem Eindruck der französischen, speziell Reimsischen Hochgotik in dem Sinne monumentalisiert, daß die Formvorstellung im Einzelnen beruhigter und im Ganzen belebter erscheint (vgl. insbesondere den Kontrapost der Magdalena), daß die flächenhaft gebundene Erscheinung sich plastisch entfaltet, und daß das Psychische in einer freilich immer noch schwer ringenden, gewissermaßen dumpf-pathetischen Sprache zu unzweideutigem Ausdruck kommt.

Literatur. Wie zu Tafel 59; H. Beenken, Bildwerke Westfalens, Nr. 26, 27.

TAFEL 65 und 66

SKULPTUREN DER SOGENANNTEN GALLUSPFORTE DES BASLER MÜNSTERS

Die Datierung der sogenannten Galluspforte schwankt zwischen der Zeit um 1177 und der Zeit um 1220, doch sehen wir bisher wenigstens keine Notwendigkeit, ihre Entstehungszeit über die Jahrhundertwende hinabzurücken: sie scheint ursprünglich das Westportal des 1185 durch Brand zerstörten Baus gebildet zu haben und dürfte kurz vor diesem Termine errichtet worden sein. – Die Anlage ist eine seltsam komplizierte: ein ziemlich selbständiges inneres Portal (bestehend aus einem Türsturz mit der Darstellung der Klugen und Törichten Jungfrauen, dem Tympanon mit einer Dedikationsszene und einem auch um dieses Tympanon herumgeführten Ornamentstreifen) wird eingefaßt von einem abgetreppten Gewände, in dessen Rücksprüngen je drei sehr weit von der Mauer gelöste, durch einfache Rundstäbe miteinander ver-

bundene Säulen Platz gefunden haben. Das Ganze wird von zwei fünfgeschossigen, pylonenartigen Aufbauten flankiert (in deren Stockwerken die sechs Werke der Barmherzigkeit, die beiden Johannes und zwei Posaunenengel vollplastisch dargestellt sind) und oben von einem kräftigen, verkröpften Horizontalgesims abgeschlossen; in den dadurch entstehenden Zwickeln – vielleicht nicht an ihrer ursprünglichen Stelle – sind noch die Auferstehenden untergebracht. Die Galluspforte stellt also gleichsam eine Abwandlung des antiken Triumphbogenschemas dar (bogenförmige Öffnung in stark betontem, rechteckigem Rahmen; man hat besonders auf die „Porte Noire" zu Besançon hingewiesen) – eine sehr eigenartige Abwandlung freilich, die den Rahmen in jene zahlreichen Geschosse auflöst und die Öffnung zu einem typisch romanischen Stufen-Säulenportal umbildet. Die vier Evangelisten, von denen wir zwei abbilden, sind als „Pfostenfiguren" in die Abfasungen der Gewändevorsprünge eingestellt, geraten aber mit den – wie erwähnt, sehr weit vorgezogenen – Säulen in einen eigentümlichen Konflikt, so daß sie dem von vorne nahenden Beschauer zunächst fast unsichtbar bleiben (eine ähnliche Situation an der „Porte Mantile", der Kathedrale von Tournay, wo aber anscheinend ein Planwechsel vorliegt). —

Man hat schon früh daran gedacht, die Quellen dieser eigenartigen Schöpfung in Süd- bzw. Südwestfrankreich zu suchen, und Hamann ist geneigt, den Stil der Figuren auf Einflüsse aus St. Gilles und die vielgeschossige Auflösung der Seitenpylonen auf eine Anregung durch die Fassade von Notre-Dame de Poitiers zurückzuführen. Diese Beziehungen sollen nicht geleugnet werden, doch sind sie u. E. nicht zu überschätzen: der Stil der plastisch-figuralen Bestandteile in seiner eigentümlichen Härte und Starrheit weist weniger auf die der Gesinnung nach noch immer spätantiken Statuen von St. Gilles und Arles, als auf die wesentlich „romanischer" empfundenen und fast „lombardisierenden" Figuren von Carennac und rein oberitalienische Arbeiten wie die zu Verona und besonders Ferrara (vgl. Textabb. IV); im Aufbau vollends finden wir gar manches, das mit voller Entschiedenheit auf Oberitalien und nur auf Oberitalien deutet: die übereckgestellten Pfeilerstatuen begegnen zwar in beiden Kunstgebieten, ihr regelmäßiges Alternieren mit Säulen aber ist anscheinend nur in Oberitalien zu belegen; nicht südfranzösisch, sondern typisch oberitalienisch ist das Herumführen des Ornamentstreifens ums Tympanon (in Deutschland vgl. besonders das stark italianisierende Portal in Ellwangen), und

auch die strenge Entsprechung zwischen Laibungsstruktur und Archivoltenstruktur (in dem Sinne, daß die Gewände und Säulen in den kantigen und runden Profilen der Archivolte ihre durchaus adäquate Fortsetzung finden) ist in Südfrankreich bei Kämpferportalen selten, in Oberitalien aber fast regelmäßig nachzuweisen; die im Gesamtaufbau der Galluspforte vielleicht ähnlichste Portalanlage endlich (in den zuletzt erwähnten Einzelheiten weicht jedoch auch sie davon ab!), das von Hamann merkwürdigerweise nicht herangezogene Portal von Bourg-Argental, steht zwar auf französischem Boden, ist aber, wie Kingsley Porter wahrscheinlich machen konnte, das Werk eines italienischen Meisters. So werden wir denn vorderhand, so wie es Vöge schon vor mehr als zwanzig Jahren ausgesprochen hat, in Basel ein Zusammenfließen französischer und italienischer Elemente anzunehmen haben: „das Problem ist arg verwickelt; der Basler Meister hat viel gesehen und verarbeitet originell." — Der Stil der Galluspfortenplastik hat in weitem Umfang nachgewirkt (St. Ursanne, St. Morand, Sigolsheim, Neufchatel, Egisheim) und scheint in Freiburg i. Br. mit einer anderen, von der Petershausener Werkstatt abzuleitenden Strömung zusammenzutreffen. Den Einfluß des architektonischen Aufbaus konnte B. Meier selbst in Mitteldeutschland (Paulinzelle) nachweisen.

Ganz allgemein darf Hamann gegenüber bemerkt werden, daß es zwar verlockend, aber zunächst zum mindesten verfrüht ist, die schwierige und erst nach Aufdeckung der zweifellos vorhandenen gemeinsamen Grundlagen lösbare Frage der Beziehungen zwischen Südfrankreich und Oberitalien (in die auch noch die weitere Frage der spanischen und unteritalienischen Beziehungen hineinspielt) von vornherein und für das ganze XII. Jahrhundert zugunsten Südfrankreichs zu entscheiden und Oberitalien gewissermaßen zur bloßen Durchgangsstation einer ausschließlich von Südfrankreich ausgehenden Stilbewegung zu machen. St. Gilles zum mindesten kann die ihm zugewiesene Rolle schon deshalb nicht gespielt haben, weil die berühmte Inschrift, die den Baubeginn der Krypta aufs Jahr 1116 festlegt, nichts gegen die Tatsache beweist, daß die Portalplastik ganz sicher wesentlich später, vermutlich um 1140, entstanden ist.

Literatur. Baugesch. d. Basler Münsters, herausgeg. v. Basler Münsterbauverein, 1895, S. 92ff.; A. Lindner, Die Basler Galluspforte und andre roman. Bildw. d. Schweiz, 1899 (dazu W. Vöge, in Repert. f. Kunstwiss. 1902, XXV, S. 412 Anm.); Rieder, Basler Ztschr. f. Gesch. u. Altertumskunde, III, S. 299ff.; Burkh. Meier, D. roman. Portale . . . ., S. 23ff.; G. Weise, Ztschr. f. christl.

Kunst XXIV, 1911, S. 105ff.; derselbe, Monatshefte f. Kunstwiss., XII, 1920, S. 1ff.; K. Escher, Anzeiger f. Schweizer. Altertumskunde, N. F. XXII, 1920, S. 120ff.; R. Hamann, Dtsch. u. französ. Kunst passim, besonders S. 25ff.; Kreplin, Kunstchronik, N. F. XXXII, 1921, S. 356ff. (Bericht über den Aufsatz Kingsley Porters im Amer. Journ. of Archeology, 1920, XXIV, Heft 2; vgl. auch A. Kingsley Porter in Burl. Magaz. 1923, XLIII, S. 58ff., und denselben, Romanesque Sculpture, S. 248). Zur Frage der deutsch-italienischen und italienisch-südfranzösischen Beziehungen vgl. neuerdings die ausgezeichnete „Storia dell'arte Italiana" von Pietro Toësca, 1924, S. 742ff., besonders S. 884ff., ferner M. Aubert, Gaz. des Beaux-Arts, LXVI, 1924, S. 372ff.

TAFEL 67 bis 84

DIE BILDWERKE DES BAMBERGER DOMES

Innerhalb der Bamberger Plastik, soweit sie dem hier zu behandelnden Zeitraum angehört, hat man von jeher eine „ältere" und eine „jüngere" Gruppe unterschieden: im Zentrum der einen stehen die Schrankenreliefs des östlichen (Georgen-) Chors, im Zentrum der andern die Skulpturen der Adamspforte. Neuere Untersuchungen haben jedoch gelehrt, daß dieser Gegensatz weniger als ein chronologischer, denn als ein stilistischer verstanden werden darf, da jene „älteren" Arbeiten zum großen Teil bereits den Einfluß der „jüngeren" voraussetzen: wir haben nicht eine Aufeinanderfolge zweier Epochen, als vielmehr ein Nebeneinanderarbeiten zweier Werkstätten anzunehmen, von denen die eine wesentlich deutsch-romanisch, die andere wesentlich französisch-gotisch orientiert war, und deren Kunstweisen sich schließlich völlig durchdrangen.

a) Tafel 67 bis 73, sowie Tafel 81. Die Arbeiten der „älteren Werkstatt" (im Inneren die Apostel- und Prophetenpaare des Georgenchores, der hl. Michael im ersten Felde der südlichen Chorschranke und die ursprünglich für das erste Feld der nördlichen bestimmte „Verkündigung", am Außenbau die Skulpturen der „Gnadenpforte", d. h. des Südosteingangs, sowie ein Teil der Gewändefiguren am „Fürstenportal", d. h. dem nördlichen Seitenschiffseingang) zerfallen also in solche, die von dem Stil des „jüngeren" Ateliers noch nicht berührt sind, und in solche, die sich — in zunehmendem Maße — dem Einfluß dieses neuen Stils erschließen. Zu jenen gehören u. E. (abgesehen von den Figurenkapitälen der inneren Arkatur im Georgenchor) die friesartig verbundenen Märtyrer-Halbfiguren der Gnadenpforte, die vier ersten Apostelpaare der Südschranken, die Verkündigung und, vielleicht, noch der hl. Michael — zu diesen möglicherweise schon das Tympanon

der Gnadenpforte, das die Gestalten der Kirchenpatrone, Stifter und Donatoren (St. Petrus, St. Georg, Kaiser Heinrich II., Kaiserin Kunigunde, ein Bischof und ein Kleriker) in meisterhafter Weise mit der Madonna zusammengruppiert (unter der letzteren anscheinend eine Selbstdarstellung des Künstlers mit Pilgerkreuz auf dem Mantel), sicher aber die restlichen beiden Apostelpaare der Südschranken, und – vor allem – die Prophetenpaare der Nordschranken sowie die in Frage kommenden Gewändefiguren des Fürstenportals, d. h. die Statuen des linken, und, soweit sich hier ein Urteil bilden läßt, die verwitterten Statuen des rechten Gewändes. Die stilistische Wandlung, besonders deutlich an den Gestalten der Chorschranken ablesbar, besteht zum ersten in einer Zunahme des Körpergefühls: dort bilden die Haare eine kappenartige Gesamtmasse, hier zerlegen sie sich in schwungvoll stilisierte Einzellocken, dort klebt die Gewandung am Körper, hier umspielt sie ihn, so daß der Eindruck nicht mehr durch die anliegenden und nur durch gleichsam ihr eingetragene Linienmotive belebten Gewand-Flächen, sondern durch die plastisch verselbständigten Gewand-Falten bestimmt wird, und zugleich treten, als ein untrügliches Kennzeichen des gotischen Einflusses, die Reimser „Ösenfalten“ auf, wie sie in fast manieristischer Häufung in den Werken des Heimsuchungsmeisters begegnen, dann aber in zunehmendem Maße auch von der „älteren“ Werkstatt aufgenommen werden (vgl. besonders den Mantel des Jonas, Tafel 72); zum zweiten in einem gesteigerten Drang nach räumlicher Entfaltung: die Gestalten beginnen, wie schon die mit den letzten Apostelpaaren der Südschranken einsetzende Veränderung der Umrahmung – Ausweichen der Randeinfassung vor den plastischen Figuren! – bekundet, in stärkerem Maße nach den Seiten auszugreifen und sich vom Grunde zu lösen (fast absichtlich werden die Figuren in Stellungen vorgeführt, die die Vorstellung eines Haftens am Reliefgrund von vornherein abwehren, und nicht zufällig erscheint, schon seit der Verkündigung und dem Tympanon der Gnadenpforte, dieser Reliefgrund in der Weise gerauht oder besser gekörnt, daß er weniger als Oberfläche einer materiellen Steinplatte, denn als Symbol eines immateriellen Raumes wirkt); zum dritten endlich in einer ungeheuren Vertiefung und Verlebendigung des physischen und psychischen Ausdrucks: die ausgeprägt dramatische Tendenz, die schon in den vier Apostelpaaren der Südschranken und schöner noch in dem Verkündigungsrelief hervortritt (wo der traditionelle

Gestus des „englischen Grußes“ fast wie das Zeichnen eines Opfertieres wirkt), verstärkt sich in der Folge immer mehr: Wie die Arkaden der Chorschranken sich immer mehr verlebendigen, bis aus den einfachen und glattgrundigen Rundbögen die mit üppigstem plastischen Ornament gefüllten Kleeblattbögen geworden sind — so erscheint die zunächst ein wenig steife und zusammenhangslose Gestikulation der Arme auf der einen Seite differenziert (man beachte z. B. die immer bewußter verwandte Biegung des Handgelenkes und die Loslösung einzelner Finger), auf der andern aber mehr und mehr in den Rhythmus einer die ganze Figur durchströmenden und sie in immer kompliziertere Stellungen hineinzwingenden Gesamtbewegung aufgenommen; die vorgeschobenen Lippen beginnen, sich in merkwürdigem Schwunge zu öffnen, der Ausdruck des Blickes wird scharf beobachtend oder leidenschaftlich überredend, die ganze Persönlichkeit ist wie von einem eigentümlichen inneren Feuer durchglüht. Und dennoch — und das ist vielleicht das Bewundernswerteste — erscheinen gerade die antithetischsten Zweiergruppen (vgl. Tafel 71 und 72) durch eine fast heraldische Symmetrie zur Einheit gebunden. So weicht denn auch die schematisch-verallgemeinernde Darstellung des Physiognomischen einer individuelleren Charakteristik; allein — und das erscheint uns von entscheidender Wichtigkeit — auch bei den entwickeltsten Gestalten dieser Kunst kann von „Naturtreue“ oder gar von einer Schilderung „modellgegebener Wirklichkeit“ (Hamann) noch keineswegs die Rede sein. Vielmehr läßt sich erkennen, wie die Gesichter noch immer aus einem vergleichsweise kleinen Vorrat bestimmter typischer Einzelformen gewissermaßen zusammengesetzt werden: wir finden fast überall — auch da, wo uns so charakteristische, ja gegensätzliche Physiognomieen begegnen wie die des Jonas und seines Unterredners Hosea (Tafel 72 und 73) — die gleichen halb geöffneten und wie zum Pfeifen vorgeschobenen Lippen, die gleichen eckig vorspringenden Nasen mit langen Nüstern und kurzen, scharfen Falten an den Flügeln (nur einmal, im Falle des David, erscheint sie durch eine — gerade in ihrer überdeutlichen Charakterisierung die Unabhängigkeit vom Naturvorbild verratende — „Judennase“ ersetzt), ja selbst das gleiche Auge mit der eigentümlich eingeschlitzten Trennungsfalte im Oberlid; und gerade darin besteht die unvergleichliche Größe dieser Kunst, daß sie — im Grunde noch immer typisierte Erinnerungsvorstellungen zusammenfügend — dennoch daraus stets neue, stets lebendige, und, wenn auch nur scheinbar modellmäßig-porträthafte,

so doch im höchsten Sinne persönliche Physiognomieen und Charaktere zu formen gelernt hat. –

Die Entwicklung, wie sie uns in dieser Skulpturengruppe und namentlich in den Chorschrankenreliefs vor Augen tritt, ist zugleich die Entwicklung einer Werkstatt und die Entwicklung eines Künstlers, der innerhalb ihrer heranwuchs und sie bald völlig beherrschte: so gewiß dieser Künstler mit mehreren Hilfskräften arbeitete – wie denn das erste und dritte Paar der Südschranken von andrer Hand zu sein scheint, als das zweite und vierte, bzw. fünfte und sechste, und wie innerhalb der Nordschranken das vierte und fünfte Paar den durchaus eigentümlichen, schleifenden und gleitend-schlanken Stil eines nicht unbedeutenden Mitarbeiters verrät, der auch in der Bewegung maßvoller ist und beispielsweise das sonst so bezeichnende „ducknackige" Vorschieben der Köpfe gänzlich vermeidet (vgl. Tafel 71) –, so gewiß wird die Entwicklung, die von den Apostelreliefs der Südseite bis etwa zum Jonas- und Hosea-Relief der Nordseite führt, vergleichbar der Entwicklung innerhalb der Deckenfresken Michelangelos, vom immer gewaltiger sich steigernden Willen einer einzigen großen Künstlerpersönlichkeit bestimmt. – Die Frage nach den Quellen dieser Kunst gehört zu den umstrittenen: besonders Hamann ist es gelungen, ihre Verbindung mit jener vermutlich südfranzösisch und oberitalienisch beeinflußten Skulpturengruppe aufzudecken, die er unter dem Namen der „Wormser Schule" zusammenfaßt, und innerhalb derer namentlich die Kapitäle im Kreuzgang von St. Emmeram zu Regensburg den Frühwerken der „älteren" Bamberger Werkstatt verwandt erscheinen. Darüber hinaus aber ist ein Zusammenhang mit Südfrankreich u. E. nicht zu erweisen: gerade die eigentümlichsten Elemente der Bambergischen Formensprache – die in Parallelkurven geführten, schlauchartigen Faltengrate mit ihren tiefschattigen Intervallen, die unter dem Griff der Hände sich gleichsam bäumenden Schlingen, die sonderbaren Wellenmotive –, all das hat in der südfranzösischen Kunst kaum seinesgleichen; wohl aber, worauf mit Entschiedenheit hinzuweisen ist, in der (byzantinisierenden) süddeutschen Miniaturmalerei etwa in der Art der von Prüfening abzuleitenden Handschriften, die Boeckler (Jahrb. f. Kunstwiss. I, 1923, S. 83ff.) um den „Cyklus B" des bekannten Matutinale aus Kloster Scheyern gruppierte, oder, vielleicht noch deutlicher, jener um 1220 im Kloster Weingarten entstandenen Malereien (R. Kahn, Städeljahrb. I, 1921,

XII

HOLKHAM HALL, Lord Leicester. Verkündigung. Miniatur aus einer um 1220 im Kloster Weingarten entstandenen Handschrift (Nr. 37). Nach L. Dorez, Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester à Holkham Hall.

S. 43ff.), von denen wir in Textabbildung XII eine Probe geben (vgl. auch das der byzantinisierenden Miniaturmalerei auch sonst nicht fremde Motiv der über den Unterschenkel laufenden Schrägfalte, wie es an der Bamberger Südschranke Tafel 67 wiederkehrt). Der ernsthaften Nachprüfung bedarf dagegen die von Kingsley Porter aufgestellte und durch den Hinweis auf das oben erwähnte „Pilgerkreuz" an dem sogenannten Selbstporträt der Gnadenpforte bekräftigte Vermutung, daß der Stil der älteren Bamberger Plastik aus den z. T. tatsächlich recht verwandten Skulpturen von S. Jago de Compostella erklärt werden könne, wobei aber u. E. nicht nur an den „Portico de la Gloria", sondern auch an einige der älteren Arbeiten, besonders an das Fragment Kingsley Porter Nr. 692 zu denken wäre[1].

Was die Datierung angeht, so wissen wir, daß der nicht vor 1220 begonnene Ostchor des Bamberger Doms 1231 noch in Arbeit stand, und daß der ganze Bau im Jahre 1237 geweiht wurde, so daß für unsere Skulpturen hauptsächlich das Jahrzehnt von rund 1225 bis rund 1235 in Frage kommt; die Mehrzahl wird man mit Rücksicht auf die erwähnten Zusammenhänge mit der Plastik der „jüngeren" Werkstatt ans Ende dieses Zeitraums setzen müssen, womit denn auch die Entstehungszeit der „jüngeren" Arbeiten zum Teil wenigstens festgelegt ist.

b) Tafel 74 bis 80, Tafel 82 bis 84. Innerhalb dieser „jüngeren" Werkstatt treten zunächst zwei scharf unterschiedene Künstlerpersönlichkeiten hervor, die beide in entscheidender Weise von der Reimser Hochgotik beeinflußt sind, sich aber zu ihr geradezu gegensätzlich verhalten: der „Meister der Adamspforte" (Tafel 74 bis 76; was an der Adamspforte von Gehilfen gearbeitet wurde, kann hier nicht näher untersucht werden), und der „Meister der Heimsuchung", dem auch der berühmte, noch immer nicht zureichend erklärte Reiter im Innern zuzuweisen ist (Tafel 77 bis 79). Ist jener – bis auf eine auch bei ihm nicht ganz zu verkennende Beeinflussung durch den Bamberger „genius loci" – stilistisch so völlig Franzose, daß man sich ernsthaft hat fragen können, ob er es nicht auch stammesmäßig sei, so ist dieser, wie schon Goldschmidt und Vöge in meisterlichen Analysen ausein-

[1] Diese schwierige Frage, die ohne eingehende Untersuchungen an Ort und Stelle kaum zu klären ist, kompliziert sich noch dadurch, daß der plastische Stil des „Portico de la Gloria" — trotz der bekannten Inschrift auf dem Türsturz, die die Versetzung dieses Türsturzes auf das Jahr 1188 festlegt — u. E. kaum ohne die Einwirkung der nordfranzösischen Frühgotik, insonderheit der Chartreser Querhausskulpturen, verständlich ist.

andergesetzt haben, im Grunde seines künstlerischen Wesens Deutscher, ja Bamberger (man betrachte etwa die trotz der Reimsischen „Ösenfalten“ zu scharf hervortretenden Rippen zusammengezogene Gewandung der Heimsuchungsmaria, Tafel 77, vor allem aber die Mund- und Kinnpartie des Reiters, Tafel 79, die auf der einen Seite mit dem französischen Vorbild, Textabb. IX, auf der andern aber mit Köpfen, wie dem fast brüderlich ähnlichen des Hosea, Tafel 73, zu vergleichen ist); und während der Meister der Adamspforte, gerade weil er so vollkommen französiert ist, der Reimsischen Kunst dermaßen frei gegenübersteht, daß man für keine einzige seiner Gestalten ein wirkliches „Vorbild“ aufzuweisen vermocht hat (Aktdarstellungen des ersten Menschenpaares z. B. sind in Frankreich nur in kleinen Reliefs belegbar, und auch die anderen Figuren entsprechen den französischen Werken nur in den aller allgemeinsten Zügen), tritt ihr der Heimsuchungsmeister als ein, wenn auch genial-temperamentvoller Kopist entgegen: bekanntlich geht nicht nur der Reiter, sondern vor allem auch die Heimsuchungsgruppe auf ganz bestimmte, noch heute als Vorbilder faßbare Reimser Gestalten zurück, die ihm vermutlich durch Zeichnungen in Villards Art bekannt geworden sind. Dort also französische Tradition und eben deshalb Verzicht auf französische Muster – hier deutsche Tradition und eben deshalb liebevolle Hingabe an die französischen „exempla“, die aber nicht nur grundsätzlich umgestaltet, sondern auch mit sehr persönlichem Geschmack gewählt werden (bemerkenswert z. B., wie der „Sibylle“ Tafel 78, ein Kopf gegeben wird, der mit seinen aus tiefer Höhle hervorglühenden Augen viel mehr dem für Reiter vorbildlichen Königskopf, als dem Kopf der Reimser Elisabeth ähnelt). Neben dem „Meister der Heimsuchung“ und dem „Meister der Adamspforte“, an den sich die weniger bedeutenden Verfertiger des hl. Dionysius, des mit diesem ikonographisch zusammengehörigen, jedoch von anderer Hand – wenn auch schwerlich von der des Heimsuchungsmeisters – gearbeiteten lachenden Engels und der ursprünglich als Grabfigur dienenden Papststatue mehr oder weniger eng anschließen (die Marmorreliefs der heutigen Tumba halten wir mit Dehio und Schmitt gegen Beenken für nachmittelalterliche Kopien, schon deshalb, weil eine reliefierte, aber nicht architektonisch gegliederte Tumbenwandung im XIII. Jahrhundert ein völliges Unikum wäre), sind dann noch zwei weitere Künstler deutlich faßbar: der „Meister der Ecclesia und Synagoge“

(Tafel 82), der neben den anderen Bamberger Arbeiten auch die entsprechenden Figuren des Straßburger Münsters (Tafel 112/113) gekannt haben muß und so zu der ihm eigentümlichen, präzis-feinfaltigen und „transparenten", unter dem Kleid fast nackte Körper zeigenden Manier gelangt — die motivische Verwandtschaft tritt am deutlichsten hervor, wenn man die Bamberger Synagoge in halbseitlich aufgenommenen Photographien mit der Straßburger vergleicht, und ganz besonders „straßburgisch" erscheint der straffe Zug der dünnen Zerrfalten, die von der Achsel zum Gürtel niederführen — und der „Meister des Fürstenportals", auf den das Tympanon mit dem jüngsten Gericht, der Abraham, der Posaunenengel, die unverwitterten Figuren des rechten Gewändes, sowie die Säulenskulpturen unter den Statuen der Ecclesia und Synagoge (ein vom Teufel geblendeter Jude und ein von Evangelistensymbolen bekrönter Prophet) zurückzuführen sind (Tafel 80, 83, 84). Der Stil dieses zuletzt genannten Meisters, der — seinem künstlerischen Temperament nach dem „Meister der Heimsuchung" näherstehend, als dem der „Adamspforte" — gleichsam den leidenschaftlich drängenden Geist der „älteren" Werkstatt in die Reimsische Formensprache der „jüngeren" zu bannen versucht, ist in jedem Betracht ein hypertrophischer: zerwühlte Haare, tief ausgehöhlte, gleichsam „ausgespritzte" Falten (Beenken), lebhafteste Bewegungsmotive (vgl. etwa den Apostel ganz rechts auf Tafel 83), im Nackten eine eigentümliche Fleischigkeit, die sonderbar mit der Tendenz zur Eintragung fast übertrieben scharfer Pathosfalten kontrastriert, vor allem aber ein fast hemmungsloses Ausdrucksstreben, das — froh der Errungenschaft des „gotischen Lächelns" — Freude und Schmerz bis zur Grimasse übersteigert. — Die Gesamtkomposition des Fürstenportals erinnert stark an die der Freiberger Goldenen Pforte, doch sind — wie wir glauben möchten, unter dem Einfluß der Reimsischen Vorbilder — die Pfostenfiguren durch Säulenfiguren ersetzt (Apostel auf den Schultern der Propheten, ein schon dem XII. Jahrhundert geläufiges Motiv). Die figurenlosen Säulen alternieren also nunmehr mit figurierten, die freilich der ursprünglichen Planung insofern einige Konzessionen haben machen müssen, als ihre Statuen (zum Teil, wie Hamann gegenüber bemerkt werden muß) so in die Pfeilerecken eingestellt sind, daß sie, den Raum derselben völlig ausfüllend und den Säulenschaft beinahe verdeckend, noch immer den alten romanischen Pfostenfiguren ähnlich sehen: während in Freiberg die Alterierung eines nord-

französisch-gotischen Plans durch einen süddeutsch-romanischen Einfluß zu dem Ergebnis führte, daß die schon ganz als „Säulenplastik“ empfundenen Statuen in Pfostenfiguren zurückverwandelt werden, hat hier die Alterierung eines süddeutsch-romanischen Plans durch einen nordfranzösisch-gotischen Einfluß zur Folge gehabt, daß die im Grunde noch reliefhaft empfundenen Statuen als Säulenfiguren auftreten durften. Dabei verraten auch die dem Stile nach älteren Gestalten des linken Gewandes schon deutlich den Einfluß der jüngeren Werkstatt, wie denn, nach Hamanns überzeugendem Nachweis, z. B. der äußerste Apostel zur Linken das große Gewandmotiv der „Sibylle“ aufnimmt – und selbstverständlich ins „Romanische“ zurückübersetzt.

Literatur. J. Sighart, Mitteil. d. K. K. Zentralkomm. VIII, 1863, S. 174; G. Dehio, Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstslgn. XI, 1890, S. 194 ff., XII, 1891, S. 156 f., XIII, 1892, S. 141 ff.; derselbe, Repert. f. Kunstwiss., XXII, 1899, S. 132 ff.; derselbe, Der Bamberger Dom, 1924, S. 20 ff.; A. Weese, Die Bamberger Domskulpturen, 1897 und 1914 (vgl. dazu Goldschmidt, Deutsche Literaturzeitung 1898, S. 481); A. Weese und O. Aufleger, Der Dom zu Bamberg 1898; Vöge, Rep. XXII, 1899, S. 94 und XXIV, 1901, SS. 195 und 255; derselbe, Ztschr. f. christl. Kunst, XV, 1902, S. 357; K. Frank-Oberaspach, Ztschr. f. bild. Kunst, N. F. XV, 1901, S. 259; derselbe, Chr. Kunstblatt, 1901, S. 98; E. Cohn-Wiener, Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstslgn. XXXI, 1910, S. 205 ff.; O. Schmitt, Städeljahrb. I, 1921, S. 109 (dazu W. Noack, Kunst-Chronik, N. F. XXXIII, 1922, S. 487; dagegen H. Beenken, ebendort S. 602 und H. Schmitz, Kunstwanderer 1921, Nr. 123); A. Philippi, Oud Holland XXXIX, 1921, S. 69 (mit der schon aus chronologischen Gründen unmöglichen Bestimmung des Reiters auf Wilhelm von Holland; andrerseits ist die Deutung Dehios auf den hl. Georg bereits der Krone wegen nicht aufrecht zu erhalten); R. Hamann, Sitzungsber. d. Berl. kunstgesch. Ges., 1913, III, S. 145; derselbe, Deutsche und franz. Kunst, I, S. 94 ff. und II, S. 73 ff.; A. Kingsley Porter, Romanesque Skulpture, S. 264 ff. Die von W. Noack vorbereitete Publikation des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft steht leider immer noch aus. Zur Baugeschichte des Ostchors vgl. neuerdings R. Kömstedt, Jahrb. d. Münchner Kunstslgn., XII, 1921, S. 25 ff.; über das Weiterwirken der älteren Bamberger Schule nach dem Osten vgl. Fr. Ottmann, Jahrb. d. K. K. Zentralkomm., N. F. III, 1905, 2. Teil, S. 8 ff.; R. Donin, ebendort, IX, 1915, S. 1 ff.; R. Hamann, Deutsche und franz. Kunst, S. 124 ff.

TAFEL 85

GRABSTEIN DES ERZBISCHOFS SIEGFRIED III. VON EPPSTEIN, MAINZ, DOM

Noch bevor die plastische Tätigkeit am Bamberger Dom ihr vorläufiges Ende fand, – was spätestens um die Mitte des XIII. Jahrhunderts der Fall gewesen zu sein scheint –, hat sich der Bamberger Stil sowohl durch auswandernde, als auch durch

zuwandernde Steinmetzen bis in zum Teil sehr weit entfernte Gegenden verbreitet, wobei der Stil der „älteren“ Werkstatt sich bezeichnender- und verständlicherweise vorwiegend nach dem Süden und Osten (Oehringen, St. Paul im Lavanttal, Wien, Tischnowitz, St. Jak usw.), der Stil der „jüngeren“ aber sich vorwiegend nach dem Norden und Westen (Magdeburg, Mainz, Naumburg, Wetzlar, Friedberg usw.) überträgt. Die anziehendsten und bedeutendsten Werke, die der Einfluß der „jüngeren“ Bamberger Skulpturen gezeitigt hat, sind zweifellos die Arbeiten in Magdeburg und Mainz – Arbeiten, die teilweise sehr eng miteinander zusammenhängen, deren chronologisches Verhältnis aber um so zweifelhafter geworden ist, je eingänglicher es gerade in neuester Zeit diskutiert wurde. Wenn der Verfasser (gegen Kunze, Möllenberg und Paatz) die Priorität des Mainzer Eppsteingrabes für das relativ wahrscheinlichere hält und demgemäß die Magdeburger Sachen um rund zehn Jahre später ansetzt, als die genannten Autoren, so kann er dabei nicht auf Grund eigener Spezial-Forschungen, sondern nur auf Grund allgemeiner stilgeschichtlicher Erwägungen und nach möglichst unparteiischer Würdigung der von den verschiedenen Seiten vorgebrachten Gründe urteilen; die endgültige Aufklärung des Sachverhalts muß wohl der Zukunft überlassen bleiben.

Das Eppsteingrab zeigt den mehrfach erwähnten Konflikt zwischen Stand- und Liege-Auffassung insofern zu besonderer Schärfe ausgeprägt, als es den Kirchenfürsten, obgleich sein Haupt auf einem Kissen ruht, in einer – freilich weniger szenisch-dramatisch, als symbolisch-repräsentativ gefaßten – Amtshandlung begriffen zeigt: er setzt, mit feierlich symmetrischer Hebung beider Unterarme, den Königen Heinrich Raspe (links) und Wilhelm von Holland (rechts), die er zu Lebzeiten wenn nicht gekrönt, so doch zu krönen beansprucht hatte, die Krone aufs Haupt – ein Motiv, das (später in der Grabplatte eines nicht genau bestimmbaren Erzbischofs – Gerhard II.? – sowie in dem berühmten Monument des Peter von Aichspalt wiederaufgegriffen) den Ausdruck einer frommen Jenseitshoffnung in ein Dokument des kirchlichen (und persönlichen) Machtbewußtseins verwandelt. Die nicht nur aus formalen Gründen wesentlich kleiner gebildeten Königsgestalten stehen auf rundlichen Postamenten, der Erzbischof tritt auf zwei trefflich stilisierte Ungeheuer („et conculcabis leonem et draconem“, Psalm 90, 13). –

Der Stil der Mainzer Grabplatte ist, wie seit langem erkannt ist, von dem der „jüngeren“ Bamberger Skulpturen abzuleiten (hat man in ihr doch früher geradezu ein Werk des Bamberger Ecclesiameisters erkennen zu können geglaubt), steht aber im Ganzen wie im Einzelnen dem aus der gleichen Quelle gespeisten Stil des Magdeburger Reiterdenkmals (Tafel 85) so nahe, daß die Übereinstimmungen nicht mehr aus der gemeinsamen Abkunft, sondern nur aus einem unmittelbaren, und zwar sehr engen, Zusammenhang der beiden Monumente erklärt werden können; man vergleiche etwa die Arm- und Körperhaltung sowie den Kopftypus des Wilhelm von Holland, oder achte auf ein Detail, wie das der (in Bamberg vorgebildeten, aber dort nie zu so ornamentaler Härte ausgeprägten) Fächerfalten unter den Achseln. Auch sonst weist, wie vor allem von Paatz beobachtet wurde, vieles nach Magdeburg, und zwar nicht nur auf das Reiterdenkmal, sondern auch auf die Klugen und Törichten Jungfrauen, die Ecclesia und Synagoge und namentlich auf die bekannte, im übrigen von Reims abhängige Marmormadonna (Abb. bei Hamann, Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstslgn., XXX, 1909, Abb. 143), deren aus Ungeheuern gebildetes Piedestal im Gegensinne mit der Tiergruppe zu Füßen des Eppstein geradezu identisch ist. — Paatz hat aus diesem Sachverhalt den Schluß gezogen, der Autor des Eppsteingrabes müsse in Magdeburg geweilt und dort gewissermaßen systematisch den Formenschatz der verschiedenen plastischen Arbeiten sich angeeignet haben. Allein kann er nicht umgekehrt, anstatt Magdeburger Motive in seinem Grabmal zu versammeln, die Motive seines Grabmals nach Magdeburg übertragen haben, wie etwa, si parva licet componere magnis, die niederländische Reise Dürers weniger ein Aufnehmen niederländischer, als ein Ausstreuen Dürerischer Formgedanken bedeutete? Wie, wenn — einer von Giesau in einem Leipziger Vortrag geäußerten Vermutung zufolge — das Mainzer Eppsteingrab ein eigenhändiges, nur etwas früheres Werk des Magdeburger Reiterdenkmalsmeisters wäre? Dann wäre die besonders enge Stilverwandtschaft, die gerade das Reiterdenkmal mit dem Eppsteingrabe verbindet, ebenso erklärt, wie die Tatsache, daß dieses — im Entwurf höchst originell und fast genial — in der ein wenig gröblichen Qualität der Ausführung hinter jenem zurückbleibt, erklärt wäre der Umstand, daß seine Motive in Magdeburg bei mehreren Bildhauern wiederkehren (denn alle diese Bildhauer sind von dem Meister des Reiterdenkmals mehr oder weniger abhängig), und erklärt wäre vor allem die Überein-

stimmung der Mainzer Tiergruppe mit dem Piedestal der Magdeburger Marmormadonna; denn dieses Motiv, der sepulkralen Plastik – gerade auch der mittelrheinischen – nachweislich wohlvertraut (vgl. Tafel 62; ferner Fink, a. a. O., S. 54 ff.), ist bei einer stehenden, großplastischen Madonnenfigur in dieser Form scheinbar ein Novum (vorher scheint es nur in Frankreich und nur bei Sitzfiguren vorwiegend kleineren Formates zu begegnen, vgl. Goldschmidt, Elfenbeinwerk III, Nr. 134/135 sowie das Tympanon von Neuilly en Donjon) – ein Novum, dessen spontane Erfindung wir dem von Paatz selbst als „unselbständiger Nachahmer" gekennzeichneten Autor der Marmormadonna um so weniger zutrauen dürfen, als es – der Gesamtkomposition des Eppsteingrabes vortrefflich sich einfügend – zu seiner Madonnengestalt in einem denkbar unglücklichen Verhältnis steht. –

So möchten wir denn das um 1250 anzusetzende Eppsteingrab (denn nichts spricht gegen die an und für sich natürliche Annahme, daß es unmittelbar nach dem im Jahre 1249 erfolgten Tode des Dargestellten errichtet wurde) einige Jahre früher entstanden denken, als die damit zusammenhängenden Magdeburger Skulpturen. Die Chronologie dieser letzteren kann kaum dagegen zeugen, denn sie ist selbst so schwankend (vgl. Anmerkung zu Tafel 86), daß sie ihrerseits hauptsächlich von der Beurteilung des Verhältnisses der Magdeburger Arbeiten zum Eppsteingrabe abhängt; der Meister der Marmormadonna wird von Paatz auf Grund seiner mehr bauplastischen Arbeiten in die zweite Hälfte der vierziger Jahre gesetzt, aber er kann natürlich seine Madonna ebensogut fünf oder sechs Jahre später geschaffen haben.

Literatur. K. Schrohe, Ztschr. d. Mainzer Altertumsvereins, III, 1893, S. 583 ff.; Vöge, Sitzungsber. d. Berliner Kunstgesch. Gesellsch. 1905, V, S. 29 ff.; H. Börger, D. Grabdenkmäler im Maingebiet, 1907, S. 20 ff.; A. Stix, Kunstgesch. Jahrbuch d. K. K. Zentralkommission, III, 1909, S. 99 ff.; R. Kautzsch und E. Neeb, Der Dom zu Mainz (= Kunstdenkm. d. Freistaats Hessen, II, 1, 1919), S. 233 ff.; W. Paatz, Studien zur Geschichte der Magdeburger Skulptur des XIII. Jahrhunderts, Diss., Göttingen 1923 (noch ungedruckt); P. Kutter, a. a. O. (mit der ganz abwegigen Datierung auf 1280).

TAFEL 86

REITERDENKMAL AUF DEM ALTEN MARKT ZU MAGDEBURG

Das Reiterdenkmal auf dem Alten Markt zu Magdeburg zeigt einen jugendlichen Herrscher im Typus des Bamberger Reiters, begleitet von zwei Jungfrauen, von denen die eine einen Schild, die andre eine Fahne trägt. Die Persönlichkeit des

Dargestellten ist strittig: die Überlieferung des Mittelalters nennt Otto II., die der Renaissance Otto I., und neuerdings hat Möllenberg den Reiter gar als Karl den Großen angesprochen, mit der Begründung, daß die ottonischen Privilegien, auf die die Stadt Magdeburg ihre verfassungsrechtlichen Ansprüche stützte, bekanntlich Fälschungen des XIV. Jahrhunderts sind, und daß die beiden Jungfrauen auf die Legende von dem Mägdeheer anspielen würden, mit dessen Hilfe Karl der Große die Heiden in Spanien besiegt haben soll. Wir können (hierin Meier folgend) die Möllenbergsche Argumentation nicht als zwingend anerkennen: die Urkundenfälschungen des XIV. Jahrhunderts zeigen doch zum mindesten das eine, daß das allgemeine Bewußtsein des Mittelalters die Rechte der Stadt durchaus mit dem Geschlecht der Ottonen zu verknüpfen gewohnt war (während eine spezielle Beziehung zu Karl dem Großen in keiner Hinsicht belegbar ist), und die nicht so sehr kriegerisch, als repräsentativ gerüsteten Jungfrauen vertreten offenbar viel weniger ein legendäres „Mägdeheer", als sie das für das mittelalterliche Herrscherbild geradezu typische Paar von Waffenträgern ersetzen — wobei die Umdeutung ins Weibliche im Namen und Wahrzeichen der Stadt ohne weiteres ihre Begründung findet. So wird es denn das methodisch Richtigste sein, den jugendlichen Herrscher, der frühesten Erwähnung des Denkmals entsprechend, als Otto II. anzusprechen.

Die Datierung des Denkmals hängt, wie erwähnt, hauptsächlich von der Beurteilung seines Verhältnisses zum Eppsteingrabe ab: seine Errichtung dürfte mit der um 1240 vollzogenen Emanzipation der Bürgergemeinde von der Gewalt des Erzbischofs zusammenhängen (einer Emanzipation, die 1241 von Erzbischof Wilbrandt formell anerkannt wurde und alsbald in der Einsetzung eines Rates sowie in der Annahme eines Stadtsiegels ihren Ausdruck fand); allein diese Ereignisse bestimmen natürlich nur den „Terminus post quem", und die baugeschichtlichen Erwägungen haben bei Kunze zu einer Datierung auf 1240/45, bei P. J. Meier dagegen zu einer Datierung auf 1253/60 geführt. Wenn wir uns eher der letzteren Annahme zuneigen (wobei wir freilich nicht über 1255 hinabgehen möchten), so scheint das nicht nur in den in der vorigen Anmerkung angedeuteten Umständen, sondern auch im Stil des Denkmals selbst seine Begründung zu finden, das — von dem Qualitätsunterschied ganz abgesehen — u. E. entwickelter ist, als das sonst so verwandte Eppsteingrab, und das sich überhaupt mit den im sechsten Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts entstandenen

Werken besser verträgt, als mit den noch dem fünften entstammenden. – Das Monument, das natürlich die Bekanntschaft mit dem berühmten Bamberger Reiter voraussetzt, ist das erste freiplastische Reiterdenkmal seit dem Ausgang des Altertums. Leider ist es ebenso wie sein achteckiges Architekturgehäuse nur teilweise in seinem alten Bestande erhalten und auch in den alten Partien von Überarbeitungen nicht freigeblieben.

Literatur. Paatz, a. a. O.; W. Möllenberg und H. Kunze, Das Reiterstandbild auf dem alten Markt zu Magdeburg (= Neujahrsblätter d. hist. Kommission für die Provinz Sachsen und für Anhalt, 45, 1924) mit Angabe der älteren Literatur; dagegen P. J. Meier, Jahrb. d. Pr. Kunstslgn., XLV, 1924, S. 1ff., namentlich S. 32.

TAFEL 87

DER HEILIGE MAURITIUS, MAGDEBURG, MITTLERE CHORKAPELLE

Diese hervorragende, leider arg verstümmelte Figur (es fehlen vor allem die Unterschenkel und der aus einem besonderen Stück gearbeitete Schild), deren ursprünglicher Verwendungszweck nicht näher bekannt ist (war sie vielleicht für das geplante Westportal bestimmt?), ist zweifellos ein eigenhändiges, aber wohl etwas späteres Werk desselben Meisters, der das Reiterdenkmal auf dem Alten Markt geschaffen hat; das wird durch die meisterhaft breite und energische Faktur ebenso bezeugt, wie durch die einprägsame Körperhaltung mit dem kräftig vordrängenden Brustkasten, und selbst der prächtig charakterisierte Negerkopf erinnert deutlich an die wenn auch nicht geradezu negerhaft, so doch mit ihren etwas breiten Nasen und wulstigen Lippen einigermaßen „exotisch“ (man möchte sagen: „slavisch“) wirkenden Gesichter der gewappneten Jungfrauen.

Literatur. W. Paatz, a. a. O.; die dort sowie bei P. J. Meier in extenso zitierte ältere Literatur ist ziemlich unergiebig.

TAFEL 88 und 89

TÖRICHTE JUNGFRAUEN VOM NÖRDLICHEN QUERSCHIFFSPORTAL DES MAGDEBURGER DOMS

Die Statuen der Klugen und Törichten Jungfrauen, deren ursprüngliche Stelle und Anbringungsart umstritten ist (acht scheinen vor dünnen Säulchen an einer ebenen Wand gestanden zu haben, während die beiden noch mit den alten Basen versehenen Figuren – die Baldachine sind auch bei ihnen jüngeren Datums! – mit einer

stärkeren, ursprünglich wohl als Auflager einer Gewölberippe dienenden Säule verbunden sind), entstammen nicht derjenigen Werkstatt, aus der das Reiterdenkmal, der Mauritius und – als Gehilfenarbeiten – noch einige andre, zum Teil ein wenig barock ausgeartete Skulpturen (Ecclesia, Synagoge, Otto und Edith, „Gekrönte Frau") hervorgegangen sind, sondern erscheinen als Werke eines zweiten bedeutenden Meisters, dessen Stil zwar denjenigen des Reiterdenkmals voraussetzt, jedoch kaum ohne eine erneute, unmittelbare Bekanntschaft mit Bamberg – und möglicherweise mit Straßburg (Ecclesiawerkstatt) – erklärlich ist. Der Künstler arbeitet, dem Meister des Reiterdenkmals gegenüber, weit minutiöser, mehr kleinplastisch-exakt, als großzügig-breit, mehr zeichnerisch-ziselierend, als bildhauerisch-modellierend, und wirkt gelegentlich, vor allem in der Draperie, ein wenig trocken.

Das Thema, das hier (wenn wir von der ikonographisch nicht ganz vergleichbaren Folge des Doms zu Bremen absehen) anscheinend zum erstenmal in einer Reihe großer, wenn auch im Hinblick auf ihre architektonische Bedeutung eher zierlicher als monumentaler, Gewändefiguren vorgetragen wird, ist in ausgesprochen psychologischem Sinne gefaßt: die Unterscheidung der Klugen Jungfrauen von den Törichten erfolgt nicht mehr durch eine Differenzierung des äußeren Habitus (Kleidung und Schmuck, wie etwa bei den von Chartres abhängigen kleinen Relieffiguren, die jetzt im Chor des Magdeburger Domes eingemauert sind), sondern durch eine Differenzierung des seelischen Verhaltens, d. h. durch Geste und Gesichtsausdruck, der hie und da fast bis zum Grimassierenden gesteigert erscheint; nur in mittelbarer und sozusagen symbolischer Weise trägt die Gewandung insofern zur Charakteristik bei, als ihre Faltenzüge bei den Klugen Jungfrauen den Eindruck des sorgsam, ja festlich Geordneten, bei den Törichten dagegen den Eindruck entweder des nachlässig Hängenden oder des pathetisch Zerwühlten erzeugen.

Die Datierung schwankt in der bisherigen Literatur zwischen etwa 1240 und dem Jahrhundertende. Wir glauben nach allem Vorigen, die Figuren am ehesten in die Jahre um 1255 setzen zu sollen, wozu auch der Gewandstil, sowie – vor allem – die Ornamentik der beiden erhaltenen Laubkonsolen gut zu passen scheinen.

Literatur. W. Paatz, a. a. O.; P. J. Meier, a. a. O., beide mit ausführlicher Literaturangabe. Nachzutragen wäre Meier gegenüber etwa: A. Schmarsow, Rep. f. Kunstwiss. XXI, 1898, S. 417ff.; B. Hanftmann, Geschichtsblätter f. Stadt und Land Magdeburg, XXXVIII, 1903, S. 281ff.; F. Rosen-

feld, ebendort XLIV, 1909, S. 1ff.; Walter Lehmann, Die Parabel von den Klugen und Törichten Jungfrauen, Diss., Freiburg, 1916, besonders S. 75ff.; R. Busch (zitiert in Anmerkung zu Nr. 123) datiert die Jungfrauen u. E. mit Unrecht in die Zeit um 1270.

TAFEL 90a

MADONNA AN EINEM HAUSE DER FUSTSTRASSE ZU MAINZ

Die vom Portal der abgebrochenen Augustinerkirche stammende Madonnenstatue geht ebenso wie das Eppsteindenkmal – dem sie jedoch an Qualität erheblich überlegen ist – stilistisch ohne Zweifel auf Bamberg zurück: sie kombiniert Motive der „Ecclesia" (Tafel 82) mit solchen der Heimsuchungsmaria (Tafel 77), übersetzt sie aber in einen viel weicheren und üppigeren Stil, der in manchem, so in der Haarbehandlung und in der tiefen Unterschneidung der beinahe „malerisch" wirkenden Gewanddraperie, an die Art des Bamberger Fürstenportalmeisters und an den Spätstil der Straßburger „Ecclesiawerkstatt" erinnert (vgl. Anmerkung zu Tafel 112ff.). Der Schöpfer der Fuststraßenmadonna (den wir mit jenem Bamberger natürlich ebensowenig zu identifizieren vermögen, als mit dem Meister des Eppsteingrabes) scheint ein einheimischer, zum mindesten rheinischer Künstler gewesen zu sein: sein Stil ist zugleich maßvoller und empfindungsvoller, als der der annähernd gleichzeitigen Bamberger und Magdeburger Bildhauer, die Modellierung von einer fast einzigartigen Zartheit und Wärme, und vollendet schön (dazu von dem im XIII. Jahrhundert Üblichen grundsätzlich abweichend) ist die Art, wie die in lebhafter Bewegung ineinanderspielenden Einzelmotive zu einer von unten nach oben sich verbreiternden und dadurch nicht nur kraftvoll, sondern auch leicht und sozusagen mühelos aufwachsenden Gesamtform zusammengefaßt sind (vgl. dagegen etwa die bei A. Goldschmidt, Gotische Madonnenstatuen, Nr. 5, 6, 8–12 abgebildeten Beispiele). Das für die mittelrheinische und hessische Kunst der Folgezeit ungemein bedeutsame Werk dürfte kaum später als das Eppsteingrab, zum mindesten noch im sechsten Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts entstanden sein – was gut zu der Tatsache stimmt, daß es bereits in der wohl etwa 1260/65 entstandenen Madonna im Südportal des Wetzlarer Domes (einer jener sehr rohen Figuren, in denen man merkwürdigerweise die Vorläufer, ja Vorbilder der „jüngeren" Bamberger Schöpfungen hat erblicken wollen) kopiert erscheint.

Literatur. Kunsthist. Gesellschaft für photogr. Publikationen, VI, 1900, I; Fr. Back, Mittelrhein. Kunst, 1910, S. 17; W. Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs, 1911, S. 47; M. Escherich, Cicerone, XVI, 1924, S. 431ff. Zur Wetzlarer Plastik vgl. K. Wilhelm-Kästner, Die Elisabethkirche..., besonders S. 90ff., wo aber die Beziehung zwischen der Wetzlarer und der Mainzer Madonna merkwürdigerweise unerwähnt geblieben ist. Im übrigen vgl. die zu Tafel 85 angeführten Schriften.

TAFEL 90b

JUNGFRAUENFIGUR VON EINEM HAUSE DER KAISERSTRASSE ZU FRIEDBERG IN HESSEN (jetzt Frankfurter Privatbesitz)

Die nicht gerade qualitätvolle, aber keineswegs reizlose Arbeit steht in gewissen Zügen – z. B. in der etwas knopfartigen Augenbildung – den in der vorigen Anmerkung erwähnten, aber zumeist noch schwächeren Wetzlarer Arbeiten nahe und dürfte ebenfalls, wie schon aus der Anordnung der Haarflechten und der Behandlung des ähnlich gegürteten und am Boden ein reiches Gefältel bildenden Gewandes hervorgeht, von der Mainzer Fuststraßenmadonna abzuleiten sein, deren rundlich-weiche Gesichtsbildung hier sogar deutlicher gewahrt geblieben ist, als es in Wetzlar der Fall war. Die ikonographische Bedeutung der Figur (das Haus, an dem sie sich befand, wird schon im XV. Jahrhundert als „Haus zur Jungfrau" bezeichnet) bedarf noch der Klärung; sie dürfte etwa um 1260 entstanden sein.

Literatur. O. Schmitt und G. Swarzenski, Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz, 1921, Nr. 13.

TAFEL 91 bis 106

DIE WERKE DES NAUMBURGER MEISTERS UND SEINES KREISES

Die neuere Forschung glaubt, den Stil des großen Meisters, der die Reliefs des Naumburger Lettners und die hervorragendsten unter den Naumburger Stifterstatuen geschaffen hat, in mehreren Entwicklungsstadien verfolgen zu können: von Geburt wohl Obersachse oder Thüringer, aber in Reims und Amiens geschult, gelangt er über Mainz nach Naumburg, seinen Reliefstil immer mehr zu bühnenmäßiger Vielschichtigkeit entwickelnd, und schließlich den Weg zu einer völlig neuen Form der Monumentalstatuarik sich bahnend. Die Kunst dieses größten deutschen Plastikers berührt sich mit der des größten italienischen darin, daß sie, als eine ausgeprägt tragische, die stärksten inneren und äußeren Gegensätze in sich trägt, sie aber nicht im Sinne eines „barocken" Effektstils in tumultuöser Weise gegeneinanderführt,

sondern zu einer von inneren Spannungen erfüllten, aber demungeachtet aufs strengste geschlossenen, fast architektonischen Einheit bindet. Der mächtig in Angriff genommene Stein, dessen Schwere und Rauheit nie verleugnet, vielmehr eindringlich betont wird, erscheint nicht gleichmäßig aufgelockert, sondern fugenartig werden gegen große und einfache Themen beweglichere Kontrapunktfiguren ausgespielt, ohne daß darüber der strenge Zusammenhalt der Gesamtform verloren ginge; die Körperformen, deren organische Lebendigkeit aufs lebhafteste gefühlt wird, sind gleichwohl überall einer bestimmten stereometrischen Grundform untergeordnet, wobei der Würfel und das Prisma vor der Kugel und dem Zylinder den Vorrang hat (vgl. selbst die so grazile Hand der Uta, Tafel 97); besonders beachtenswert die Gestaltung der Köpfe, die mit ihren breiten Backenknochen, ihrer kaum gewölbten Stirn, der wenig vorspringenden Nase und den wie schmollend vorgeschobenen Lippen soweit als möglich die ebenen Begrenzungsflächen eines Kubus einzuhalten suchen; und die psychische Kraft, die den äußerst derben oder äußerst zarten Körpern innewohnt, drängt zwar zu dramatischem Pathos, doch neigt dies Pathos nicht, wie bei dem großen Meister der Bamberger Chorschranken, zu gewalttätigen Ausbrüchen, sondern es erscheint in den Augenblicken höchster Erregung verhalten, und umgekehrt im Zustand tiefster Ruhe bedrohlich: groß-tragische Szene und Genrebild (vgl. das Abendmahl) sind sub specie dieser Auffassung ebensowenig mehr Gegensätze, als Porträtdarstellung und Drama (vgl. die Stifterfiguren). –

TAFEL 91

a) Relief vom Westlettner des Mainzer Doms

Der Mainzer Dom besaß zwei große Lettner, die, vermutlich in den Jahren 1235 bis 1239 errichtet (feierliche Schlußweihe am 4. Juli), heute bis auf größere oder kleinere Reste zerstört sind. Zum Westlettner, der in seinem (von Reims her beeinflußten) architektonischen Aufbau dem Naumburger Lettner sehr ähnlich gewesen sein muß – die zwei den Naumburger Schneckenstiegen völlig entsprechenden Treppentürmchen sind in den barocken Chorschranken wieder verwendet –, gehörte einmal die jetzt ins Tympanon des Südostportals versetzte Deësis (ein ähnliches, aber unvollendetes Stück, freilich nur Schülerarbeit, befindet sich in Naumburg selbst), die ihren Platz vermutlich im Giebelfeld hatte, sodann zwei Reliefs mit der

Darstellung der Seligen und Verdammten, die jetzt, unter Vertauschung von links und rechts, im Kreuzgang vermauert sind. Die kühne Neuerung eines „zweischichtigen" Reliefs, innerhalb dessen die Köpfe der rückwärtigen Figuren sich zwar mit denen der vorderen in gleicher Höhe befinden, jedoch „nicht künstlich auf die Lücken geschoben, sondern gelegentlich hinter den vorderen versteckt sind" (Vöge), weist ebenso wie die Typik und die Faltenbehandlung so deutlich auf den Stil des großen Naumburgers, daß man die Mainzer Stücke jetzt wohl allgemein als frühe Werke seiner Hand oder jedenfalls seiner Werkstatt betrachtet; denn es darf nicht verschwiegen werden, daß innerhalb der Mainzer Arbeiten zwischen dem Relief mit den „Seligen" und „Verdammten" und der (den Naumburger Passionsreliefs weit näherstehenden) Deësis eine nicht wegzuleugnende Stildifferenz besteht. Die Plastizität der Einzelfigur ist aber auch in dem ersteren so stark, daß die Figuren der vorderen Reihe zu fast statuarischer Rundung entwickelt sind, wie überhaupt die dreidimensionale Bereicherung der Gesamtkomposition auch weiterhin mit einer entsprechenden Entwickelung der Einzelform Hand in Hand geht. – An allen Mainzer Reliefs ist ziemlich viel ergänzt: im Deësisrelief Arme und Kopf des Johannes (dieser anscheinend im Anschluß an Stephan Lochners Weltgerichtsbild), in den hier abgebildeten Stücken auf der Seite der Seligen die Hand des Engelknaben und die erhobene Rechte des Königs, auf der Seite der Verdammten Kopf, linker Arm und Kette des barhäuptig Schreitenden, Arm und Kette des zusammengekrümmt sich Umblickenden, vor allem aber die zwei Figuren der Giebelschrägen, an deren Stelle man als Gegenstück zu dem lachenden Engel auf der andern Seite, einen die Kette haltenden Teufel vermuten darf.

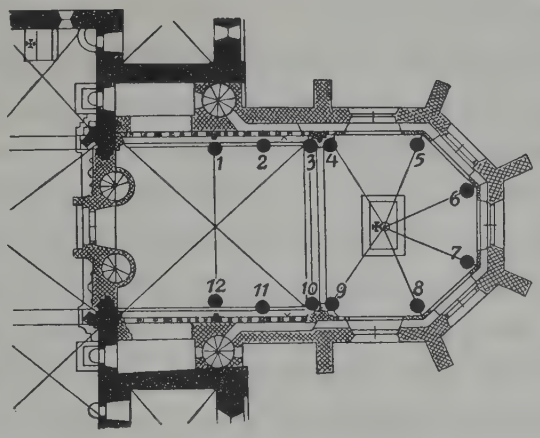
TAFEL 92 bis 105

b) Die Skulpturen des Naumburger Westchors

Nachdem am 29. VI. 1242 das Langhaus des Naumburger Doms geweiht worden war, wandte man sich alsbald der Errichtung und Ausschmückung des Westchores zu; schon 1249 fordert der Bischof (Dieterich II.) die Diözesanen auf, den Bau mit Geld zu unterstützen, und der Verkauf von Kirchengut im Jahre 1258 scheint darauf hinzudeuten, daß die Arbeiten an diesem Bauteil kaum vor dem siebenten Jahrzehnt zum völligen Abschluß gelangt sind. Der Plastik fiel dabei die bedeutende

Rolle zu, den neu zu errichtenden Lettner mit friesartig gereihten Passionsreliefs und einer in den Mitteleingang einzustellenden Kreuzigungsgruppe zu schmücken, sowie für den eigentlichen Chor zwölf mehr als lebensgroße Stifterstatuen zu schaffen.

1. Es wird im allgemeinen angenommen (wenngleich es bisher nicht völlig bewiesen ist), daß die Passionsreliefs des Lettners (Tafel 92 bis 94) den Stifterfiguren zeitlich vorangehen und von der Hand desselben Meisters stammen, der vorher die Skulpturen des Mainzer Westlettners geschaffen hatte.



1. Gerburg
2. Konrad
3./4. Hermann und Regelindis
5. Dietmar
6. Sizzo
7. Wilhelm
8. Timo
9./10. Eckehard und Uta
11. Gepa
12. Dietrich

Dargestellt sind links (von links nach rechts): das Abendmahl, Judas' Verrat, die Gefangennahme, die Verleugnung Petri – rechts die wohl wesentlich aus Symmetriegründen so auffällig verselbständigte Gruppe zweier bösartig tuschelnder Kriegsknechte (wohl weniger die „Wache des Pilatus" – wie käme dieser wohl zu einer jüdischen Leibwache? –, als die schon in der Gefangennahme erscheinenden Be-

gleiter des Jesum vorführenden Anklägers), Pilati Handwaschung und, wohl wegen einer Beschädigung der ursprünglichen Tafeln durch ungeschlachte, aber vermutlich ziemlich getreue Kopien des XVIII. (?) Jahrhunderts ersetzt, die Geißelung sowie die Kreuztragung.

Konnte man bei den Mainzer Fragmenten noch von einer Zweischichtigkeit reden, so würde der Ausdruck „Dreischichtigkeit" die Kompositionsart der Naumburger Reliefs nur ungenügend bezeichnen. Zwar würde die verfügbare Tiefe de facto nicht mehr als drei hintereinandergestellten Figuren Raum bieten, allein indem die einzelnen Reliefschichten durch mannigfach übergreifende Verbindungsmotive so miteinander verschränkt werden, daß sie – fast – aufhören, Schichten zu sein (man sehe etwa, wie sich ein und dieselbe Gestalt vom „Vorderplan" in den „Mittelgrund" oder umgekehrt vom „Mittelgrund" in den „Vorderplan" hinüberbiegen kann), indem die Isokephalie einer bewegten Kurven- und Diagonalkomposition weicht, und indem die einzelnen Teile bald hell im Lichte stehen, bald ins Dunkle zurücksinken, entsteht der Eindruck einer Mannigfaltigkeit und Freiheit, die – innerhalb der ihr gesetzten Gesamtgrenzen – aller Beschränkung ledig geworden ist. Persönlich wie dieser gigantisch aufgewühlte Reliefstil (den zu verdeutlichen die nur zu diesem Zweck hier vorgeführte Schrägansicht Tafel 92 besonders geeignet erschien), ist – seiner Fortentwicklung wiederum durchaus entsprechend – die Behandlung der Einzelfigur, deren Bewegung an verhaltner Wucht und kontrapostischem Reichtum alles der Zeit Geläufige hinter sich läßt, ist die Behandlung des Gewandes, dessen gewaltige Zerklüftung im Kleinen dasselbe bezweckt und erreicht, wie die vielschichtige Austiefung der Relieftafel im Großen, ist vor allem die geistige Auffassung, die mit der Überlieferung zum Teil sehr frei zu schalten wagt (vgl. die Fünfzahl der Jünger im Abendmahl), stets auf die Schaffung psychologischer Kontraste bedacht ist und überhaupt, wie niemals sonst im Mittelalter, das biblische Geschehnis nicht so sehr sub specie des religiös-dogmatischen, als des menschlich-tragischen Inhaltes gestaltet; Christus, Petrus, Pilatus: sie alle sind weniger die Personen einer überlieferten Heilserzählung, als die Träger und Opfer tragischer Schicksale, wie denn selbst die Figur des Judas hier in einer Weise ausgedeutet wird, die geradezu an die Auffassung der Kainitischen Gnosis erinnern könnte. –

*

2. Die Stifterstatuen des Naumburger Westchors (Tafel 95 bis 105) bedeuten schon rein gegenständlich für die Zeit ein Novum, ja ein Unikum. Der Gedanke der Stiftertumba, wie er in der sächsischen Kunst des XIII. Jahrhunderts besonders häufig und besonders glücklich Gestalt gewonnen hatte (vgl. Braunschweig, Wechselburg, Gandersheim und Pegau) verbindet sich mit dem Gedanken der Wand- oder Säulenstatue, wie er durch die französische Gotik verwirklicht und propagiert, aber noch nie in den Dienst dynastischer Verherrlichungsabsichten gestellt worden war. Schon diese neuartige Einbindung profaner Fürstenstandbilder in den Zusammenhang eines Sakralbaus läßt auf besonders innige Zusammenarbeit — wenn nicht sogar auf Personalunion — des leitenden Bildhauers mit dem leitenden Baumeister schließen —, mehr noch die großartige Einheitlichkeit des plastisch-architektonischen Gesamtentwurfs. Das oben erwähnte Sendschreiben Dietrichs II. nennt als Stifter des Domes elf Personen, darunter fünf Frauen; zur Darstellung kamen demgegenüber zwölf Personen, darunter vier Frauen, so daß an Stelle der fünften (vermutlich der „Berchtha comitissa", falls nämlich die nonnenhafte Frauengestalt Tafel 98 nicht sie, sondern die Gräfin Gepa darstellt), zwei in dem Briefe nicht genannte Männer, Timo und Dietmar, eingefügt worden sind. Diese zwölf Figuren sind in hoher künstlerischer Weisheit so gestaltet und geordnet, daß sie, ohne ihre plastische Individualität im mindesten preiszugeben, sowohl untereinander als mit der Architektur ein einziges großes Ganzes bilden: die Scheidbogenpfeiler zwischen dem Langchor und dem Chorhaupt — den wichtigsten architektonischen Einschnitt bezeichnend — sind durch zwei Statuen-Paare (Eckehard und Uta, Tafel 95 ff., Hermann und Regelindis, Tafel 101 f.) ausgezeichnet; im anschließenden Halbjoch des Langchors steht Gepa (Tafel 98) ihrem Gatten Konrad, und Dietrich (Tafel 99) seiner Gemahlin Gerburg (Tafel 100) gegenüber, wobei die Statuen der Gepa und des Konrad (nicht weil ihnen erst nachträglich ihre Plätze zugewiesen worden wären, sondern weil die Architektur an dieser Stelle statt der Bündelpfeiler nur plane Mauerflächen darbot) frei vor der Wand stehen, während die übrigen Figuren mit ihren Basen und Dienstbündeln aus einem und demselben Block gearbeitet sind; und im Chorhaupt endlich haben Timo von Küstritz (Tafel 103 a), Wilhelm von Kamburg (Tafel 103 b), Sizzo von Kävernburg und Dietmar (ein Billunger) Platz gefunden. Alle diese Gestalten mit ihrem großen Reichtum plastischer Motive sind einmal

nach dem Prinzip des Gegensatzes (Dietrich und Gerburg, Gepa und Konrad, Uta und Hermann, Eckehard und Regelindis – aber auch innerhalb der zusammengehörigen Paare Uta und Eckehard, Regelindis und Hermann –, Timo und Dietmar, Wilhelm und Sizzo), sodann aber auch nach dem Prinzip eines durchgehend rhythmischen Zusammenhangs gruppiert: die Figuren zur Linken, vor allem Gerburg und Regelindis, kommen gewissermaßen dem Beschauer entgegen und leiten seinen Blick und Schritt ins Chorhaupt weiter (während die Figuren zur Rechten, vor allem Dietrich und Uta, sich von ihm abwenden), und Wilhelm von Kamburg, die entfernteste Gestalt zur Rechten, stellt in seiner kontrapostischen Wendung gewissermaßen den Angel- oder Drehpunkt des Ganzen dar. Man hat geglaubt, die eigentümliche Erregung, die einen Teil der Figuren, vor allem die des Chorhaupts, zu beherrschen scheint, aus einem ganz bestimmten Anlaß motivieren zu müssen: aus einem eben ausbrechenden blutigen Streit zwischen Timo und Dietmar, die der Künstler – zwei historisch beglaubigte, aber untereinander keineswegs zusammenhängende Ereignisse kontaminierend – als kampfbereite Gegner einander gegenübergestellt hätte. Daß eine solche Interpretation kaum haltbar ist, wird heute wohl von allen Seiten zugestanden – allein, daß sie auftreten und Glauben finden konnte, ist nur allzu verständlich: die innere Lebendigkeit dieser Gestalten ist derart bedeutend, verbindet sie so zwingend untereinander, und teilt sich so unmittelbar dem Beschauer mit, daß es zum mindesten begreiflich ist, wenn optische und stimmungsmäßige Beziehungen von solcher Stärke im Sinne eines dramatisch-gegenständlichen Konnexes ausgedeutet werden konnten; und jedenfalls darf dieser Drang, eine Folge architektonisch gebundener Pfeilerstatuen ihres Reihencharakters zu entkleiden und zu einer Versammlung lebendiger, durch tausend unsichtbare Fäden verbundener Individuen umzuschaffen, im Sinne einer höchst persönlichen (und überaus unfranzösischen) Kunstabsicht gedeutet werden – einer Kunstabsicht, die der in den Lettnerreliefs wirksamen durchaus analog ist: die Eroberung des realen Architekturraums für die Freistatue ist das Korrelat zu der Eroberung des idealen Bildraums für die Relieffigur. –

Entstammt der Gesamtplan dieses Stifterchores unstreitig dem Geist eines einzigen Künstlers, und zwar desjenigen, der in den Lettnerreliefs einen ebenso kühnen Vorstoß ins Räumliche gewagt hat –, so sind doch die Figuren keineswegs von

einer und derselben Hand geschaffen, ja in der Einheit der Gesamtkonzeption offenbart sich eine reiche Mannigfaltigkeit der ausführenden Kräfte. Unzweifelhafte Arbeiten des „Hauptmeisters“ (als welchen wir den Meister der Lettnerreliefs bezeichnen dürfen) sind die Figuren des Eckehard, der Uta und der Gepa (diese bis auf einige durch Hilfskräfte ausgeführte Teilstücke) – Figuren, die durch die unübertreffliche Qualität der Meißelarbeit, durch die machtvolle Plastik der in wenigen riesigen Falten niedersinkenden und dann wieder gebirgshaft zerklüfteten Gewänder, vor allem aber durch die Eigentümlichkeit der allgemeinen, fast als „architektonisch“ zu bezeichnenden Kompositionsprinzipien wohl ohne weiteres als eigenhändige Werke jenes großen Künstlers beglaubigt werden. Sicher von anderer Hand sind dagegen die vier Figuren des Chorhauptes (also gerade die Hauptpersonen des Dramas, wenn jene alte Deutung zu Recht bestehen würde!). Dietmar und Sizzo gehören einem vergleichsweise unbedeutenden Bildhauer, der statt der massig zusammengehaltenen oder ebenso massig zerwühlten Gewänder ein scharf-brüchiges, röhrenförmig oder strähnig schematisiertes, besonders in der Führung der Saumlinien ein wenig lebloses Gefälte bevorzugt und – überdeutlich auch im Mimischen – in die Gesichter gleichsam nachträglich bestimmte scharfe Pathosfalten eingraviert: seine Figuren affektieren ein Dasein, das die andern erfüllen; Timo und Wilhelm dagegen stammen von einem Künstler, der an Ideenreichtum und Feinfühligkeit dem Hauptmeister nicht allzuviel nachsteht und ihn durch kühne Bewegungsmotive sogar überbietet, ihm aber seiner ganzen Veranlagung nach fast diametral entgegengesetzt ist. Bezieht jener die Erscheinung stets auf die „Grundrichtungen“ der Vertikalen und Horizontalen, so sucht dieser sie von denselben zu emanzipieren, denkt jener in Gegensätzen, so strebt dieser nach Vereinheitlichung: wie die Draperie nicht sowohl durch das Ausspielen einfacher Hauptthemen gegen komplizierte Gegenmotive, als vielmehr durch eine gleichmäßigere und zartere Durcharbeitung der ganzen verfügbaren Masse organisiert wird (vgl. Tafel 95ff. mit Tafel 103), so erleichtert und entspannt sich auch die körperliche Erscheinung, die – weniger von den Ebenen eines Prismas aus entwickelt, als um die Achse eines Zylinders sich entfaltend oder sogar rotierend – unter seinen Händen die blockhafte Festigkeit verliert und in nachlässigem Stehen, ja, wie der Wilhelm, in freier Drehbewegung sich darstellt; vor allem aber kennzeichnen sich die Menschen dieses

Meisters durch die so gänzlich andere Stimmung ihres psychischen Daseins, das sich nicht streng und vieldeutig in sich verschließt, sondern in knabenhaftem Unmut oder jünglingshafter Empfindsamkeit freimütig sich ausspricht, – im ganzen weniger die Geschöpfe eines „Architekten“ als eines Modelleurs – weniger eines Tragikers, als eines Lyrikers. – Diesem durchaus bedeutenden zweiten Künstler – dem übrigens der schwache Verfertiger des Dietmar und Sizzo relativ näher steht als dem Hauptmeister – darf möglicherweise auch die schöne Gestalt der Gerburg gegeben werden (ergänzt der rechte Arm und das herabhängende Mantelstück; ursprünglich war das Armmotiv demjenigen des Hermann verwandt); denn die sanft geschwungene Haltung des Körpers mit seinen – im Gegensatz zu Gepa und Uta – in weicher Bewegung vorgeneigtem Haupt, der gleitende Fluß der gleichsam aus zarterem Stoff gebildeten Gewänder – obgleich ihr Material doch objektiv das gleiche ist, wie bei der Uta oder Gepa –, das eigentümlich Milde der ganzen Erscheinung: all' das steht zur Art des Hauptmeisters in einem gewissen Gegensatz, wie auch der Kopf trotz des Geschlechtsunterschiedes demjenigen des Wilhelm fast verwandter ist, als dem der Uta. Freilich offenbart sich in dem festeren Bau der Gestalt und in der kräftigeren Unterschneidung einzelner Gewandpartien eine enge Verwandtschaft mit dem Stil des Hauptmeisters, so daß sich in der „Gerburg“ eine Art von Ausgleich zwischen den Kunstweisen der beiden großen Naumburger vollzogen zu haben scheint; allein vielleicht darf die Neigung und Befähigung zu einem solchen Ausgleich der schmiegsameren Natur des „Wilhelm-Meisters“ eher zugetraut werden, als der so eigenwilligen und in sich selbst beruhenden Persönlichkeit des Lettnermeisters. –

Noch zu bestimmen bleiben Konrad, Dietrich, Hermann und Regelindis. Die Figur des Konrad, durch einen Unfall schwer beschädigt, ist zu sehr ergänzt, als daß man sich über sie ein sicheres Urteil bilden könnte (neu ist der Mantelzipfel und der ganze Oberkörper), als Werk des Hauptmeisters zu gelten, hat sie jedenfalls keinen Anspruch. Im Hermann scheint die Art des Hauptmeisters in einen etwas glatten und flauen Stil übersetzt, der sich mit einer vergleichsweise allgemeinen Andeutung der Formen begnügt und gleichsam in den Stein nicht recht hineinzugehen wagt, so daß die Haare zu einem eng an die Kernform anklebenden Geringel werden und das Gesicht gewissermaßen „zu groß“ erscheint. Die Gestalt der Regelindis dagegen stellt sich in ihrer beinahe säulenhaften Gesamtform, mit ihrem

entgegenkommenden Lächeln und mit ihrem flach aufliegenden, fast mehr gezeichneten, als skulpierten Faltenwerk als Arbeit eines völlig anders geschulten Gehilfen dar: sie ist, wie Hermann Giesau mit Recht betont, die einzige Figur der Naumburger Folge, die stilistisch deutlich nach Magdeburg weist (insonderheit auf den Verkündigungsengel, mit dem sie mindestens in engster Schulgemeinschaft steht); gerade von hier aus aber wird deutlich, daß der Stil der übrigen Naumburge Arbeiten, in deren Reihe die Gestalt der Regelindis als etwas durchaus Isoliertes steht, von dem der Magdeburger Skulpturen auch dann, wenn diesen die zeitliche Priorität zukommen sollte, vollkommen unabhängig ist. Was endlich die Gestalt des Dietrich anbelangt, so liegt, wenn man so sagen darf, der Fall gerade wegen seiner Kompliziertheit einfach: der obere Teil, d. h. die Brustpartie und namentlich der prachtvolle Kopf, ist höchstwahrscheinlich auf den Hauptmeister zurückzuführen, dann aber ist – worauf uns wieder Dr. Giesau freundlichst hingewiesen hat – die Ausführung aus irgendeinem Grunde einem anderen Künstler übertragen worden (und zwar vermutlich dem Meister des Dietmar und Sizzo), der die so kühn begonnene Figur im Sinne eines etwas öden Röhrenfaltenschematismus weiterführte und auch durch die sehr kurze Bemessung des Waffenrockes den Eindruck einer allzu untersetzten Proportion hervorgerufen hat.

3. Später noch als die Stifterstatuen, und vermutlich nach dem Ausscheiden des Hauptmeisters, dürfte die Kreuzigungsgruppe des Lettnereingangs (Tafel 104 f.) entstanden sein. Zwar stehen die Figuren des Mittelpfeilers und der Türstürze (der Kruzifixus und zwei weihrauchfaßschwingende Engel) in festem Verband mit der Architektur, allein man wird sich auch dann, wenn man die Lettnerreliefs vor den Stifterstatuen entstanden denkt, vorstellen können, daß der Lettner – wohl weil inzwischen, nämlich seit 1249, das Projekt der Stifterstatuen aufgetaucht war und sogleich mit Eifer in Bearbeitung genommen wurde – zunächst nicht oder wenigstens nicht ganz zur Aufstellung zu kommen brauchte, wobei auch praktische Erwägungen die einstweilige Freihaltung des Durchgangs zum Chor empfehlenswert erscheinen lassen mochten: der Hauptmeister hätte sich nach Fertigstellung der Passionsreliefs zunächst der dringlicheren und für ihn wegen ihrer Neuheit anziehenderen Arbeit an den Stifterstatuen zugewandt und die Ausführung der Kreuzigungsgruppe bis zur dem Zeitpunkt vertagt, an dem die definitive Aufstellung des Lettners, bzw. die

Schließung seiner Mittelöffnung, erfolgen würde; daß in der Tat das Projekt der Stifterstatuen verhältnismäßig plötzlich auftauchte und mit einer gewissen Hast verwirklicht wurde, kann man vielleicht aus der Heranziehung der unterschiedlichen Hilfskräfte schließen, von denen in den Passionsreliefs nichts zu bemerken ist. Wie dem auch sei: die Kreuzigungsgruppe bezeichnet jedenfalls die Spätphase der Naumburger Entwicklung, und wie so oft in der deutschen Kunst, charakterisiert sich diese Spätphase auch hier sowohl in formaler als in ausdrucksmäßiger Beziehung durch ein gewisses Übermaß. Die Kruzifixusdarstellung folgt kompositionell dem Wechselburger Schema (vgl. Tafel 45), das hier jedoch mit einem neuen und fast überstarken Leben gesättigt ist (man betrachte den beinahe herkulischen Körperbau, das laokoonmäßige Leidensantlitz, das straff um den Körper herumgezogene und dadurch die Form plastisch herausmodellierende Lendentuch); die Nebenpersonen mit ihren im Vergleich zum Stil des Lettnermeisters feinfaltigeren, aber überaus üppig drapierten Gewändern bekunden ihren Schmerz durch lebhafte Gesten und starke Gesichtsmimik. Gleichzeitig werden die Formen des Antlitzes weicher und fleischiger, und wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir in diesen Arbeiten, besonders aber in der Marienfigur, den Einfluß der späteren Bamberger Arbeiten wahrzunehmen glauben: die Maria mit ihrer der linken Hand entströmenden Faltenkaskade und den spezifisch Bambergischen Ösenfalten ist ohne Annahme derartiger Einflüsse kaum zu erklären. Im allgemeinen läßt sich der Stil der Kreuzigungsgruppe viel mehr als mit der Kunstweise des Hauptmeisters mit der des „Wilhelm-Meisters“ verbinden, mit der er die weichere Formgebung, die kontrastärmere Gewandbehandlung und namentlich die Neigung zu hemmungsloser Beweglichkeit gemeinsam hat (darf doch der Johannes geradezu als eine Weiterbildung des Wilhelm von Kamburg betrachtet werden), wenngleich er sie an überquellendem Reichtum der Formerfindung und an Intensität des Ausdrucksstrebens noch übertrifft. So wenig die Kreuzigungsgruppe als ein Werk des Naumburger Hauptmeisters gelten kann, so diskutabel wäre es, sie als eine spätere Arbeit des „Wilhelm-Meisters“ anzusprechen (wobei allerdings die Möglichkeit offen bleiben muß, die Ausführung der Marienfigur einem besonders stark von Bambergischen Einflüssen berührten Mitarbeiter zuzuschreiben). –

c) Relief am Liebfrauenportal der Kathedrale zu Metz

Das herrliche Metzer Fragment (modern ergänzt der Kopf des vierten Apostels von links und der linke Arm des Engels mit dem Weihwassergefäß) zeigt sechs Apostel, die – untersetzte Gestalten mit charakteristischen, fast viereckigen Köpfen, bekleidet mit schweren, großfaltigen Gewändern – von einem dicken, breit lachenden Engel empfangen werden. Gleichwohl erscheint das in so derben Worten erzählte Geschehnis in eine Sphäre fast mystischen Erlebens gehoben. Die Köpfe der schreitenden Gestalten, mit Ausnahme der vordersten, richten sich wie in Verzückung nach oben, als ob die Männer, ihres eigenen Tuns kaum mächtig und bewußt, von einer übernatürlichen Kraft in magischer Weise vorwärtsgezogen würden; und indem nun die Wirkung dieser übernatürlichen Kraft in dem Bewußtsein der verschiedenen Personen in verschiedener Weise sich spiegelt, erscheint deren Bewegung und Erregung zugleich differenziert und gesteigert. Die stärksten Akzente liegen auf den Randfiguren: der äußerste zur Linken, bereits durch seinen Stab von den fünf anderen isoliert, bebt betroffen zurück, die Schreitbewegung des linken Beines erlahmt zu zögerndem Tasten, die staunende Geste des zurückfahrenden Armes reißt den Oberkörper aus der klaren Profilstellung in eine retardierende Seitenwendung; die nächsten beiden schreiten ruhig und sicher dem Heile zu, vor ihnen aber staut sich die Bewegung, denn – eine Gruppe wie aus Pieter Breughels Blindenbild – der vorderste, der einzige, dem der Engel ins Antlitz sieht, bleibt in fast schmerzlicher Ergriffenheit wie angewurzelt stehen, so daß der Folgende, in starkem Ausschreiten jäh unterbrochen, mit vorgestreckten Armen an ihm Halt zu finden sucht. So hat sich das gleichmäßige Vorwärtsschreiten einer feierlichen Prozession in die lebendig rhythmisierte Bewegung zögernder oder vorwärtsdrängender, erschrockener oder unbeirrbarer Individuen verwandelt.

Das Metzer Relief – wohl um die Mitte des Jahrhunderts entstanden – ist das Werk eines durchaus bedeutenden Meisters (desselben, der laut freundlicher Mitteilung von Dr. Otto Schmitt, die Portalskulpturen zu Neuweiler i. Elsaß gearbeitet hat), der mit dem großen Naumburger zwar nicht identisch ist, ihm aber bis auf die etwas flachere und zugleich derbere Formbildung (vgl. die Köpfe und namentlich die „lederschurzartigen“, gleichsam nur widerwillig zur Form sich biegenden

Gewänder) so nahesteht, daß die Verwandtschaft wohl nicht nur aus einer gemeinsamen französischen Schulung, sondern aus einem unmittelbaren Zusammenhang erklärbar sein dürfte. H. Giesau, der ursprünglich nicht abgeneigt war, das Metzer Fragment für eine eigenhändige Jugendarbeit des Naumburgers zu halten, möchte es jetzt laut brieflicher Mitteilung dem „Mainzer Kreise" desselben zuschreiben.

Literatur. Zu Tafel 92: Vöge, Sitzungsber. d. Berl. Kunstgesch. Ges., 1905, V, S. 29 ff.; A. Stix, a. a. O.; W. Noack, III. Bericht d. Dtsch. Vereins f. Kunstwiss., S. 130 ff. (dortselbst Ausführliches über den Zusammenhang des Mainzer Lettners mit denen in Gelnhausen, Seligenstadt, Schotten und Friedberg; vgl. auch E. L. Fischel, Mittelrheinische Plastik; 1923, S. 27); R. Kautzsch und E. Neeb, a. a. O., S. 147 ff. Zu Tafel 93 bis 105: A. Schmarsow und E. v. Flottwell, Die Bildwerke des Naumburger Domes, 1892; H. Bergner, Naumburg und Merseburg (= Berühmte Kunststätten, Nr. 47), 1909. E. Cohn-Wiener, Sitzungsber. d. Berl. Kunstgesch. Ges., 1915, V, S. 17 ff.; derselbe, Monatsh. für Kunstwiss., VIII, 1915, S. 263 ff.; K. Zürcher, Die Botenlaubischen Grabdenkmäler in der Klosterkirche zu Frauenrode (= Neue Beiträge zur Geschichte des Deutschen Altertums, herausgegeben von dem Henneberg. altertumsforschenden Verein in Meiningen, XXII), 1909, S. 32 f. (mit einem Versuch zur Aufteilung der Stifterstatuen auf zwei Meister); W. Greischel, a. a. O., S. 28 ff. (zum Problem des „Lettners" vgl. neuerdings G. Servières, Gazette des Beaux-Arts, LX, 1918, S. 355 ff.); ferner vgl. die zu Tafel 92 genannten Arbeiten, sowie neuerdings W. Paatz, a. a. O., dem wir jedoch in seiner Beurteilung des Verhältnisses der Naumburger Plastik zur Magdeburger nicht wohl zu folgen vermögen und R. Busch (Zitat in Anmerkung zu Nr. 123). Eine ausführliche Arbeit von Hermann Giesau, die auch die von Naumburg abzuleitenden Arbeiten, besonders die Skulpturen des Domes zu Meißen, behandeln wird, ist in Vorbereitung. Zu Tafel 105: S. Hausmann, Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler, o. J., Lothringen, Nr. 43; (das Tympanon zu Neuweiler abgebildet ebendort, Elsaß, Nr. 21); H. Giesau, a. a. O., S. 37; eine Behandlung durch O. Schmitt steht in Aussicht.

TAFEL 107 und 108

BRUCHSTÜCKE VOM EHEMALIGEN OSTLETTNER DES MAINZER DOMS, MAINZ, DOMKREUZGANG

a) TAFEL 107. Tragfigur. Der Ostlettner des Mainzer Doms ist schon in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts zerstört worden, und zwar viel gründlicher, als der westliche (vgl. Tafel 92); unter den wenigen erhaltenen Resten befindet sich die hier abgebildete Tragfigur, die aber nicht zum Organismus des eigentlichen Lettnerbaus gehörte, vielmehr der Vorlage des dem Lettner benachbarten südlichen Vierungspfeilers eingefügt war. Der Zweck dieser Einfügung (die Vorlage des nördlichen Pfeilers wurde nicht durch eine Statue, sondern durch eine einfache Säule aufgefangen) war wohl nur ein ästhetischer: die leichte Architektur des Lettners sollte

nicht durch die dicht davor aufsteigende schwere und ungegliederte Pfeilermasse beeinträchtigt werden (Noack). Unsere Tragfigur und die ihr stilverwandten übrigen Fragmente haben mit den gleichzeitigen Arbeiten des Naumburger Meisters nichts anderes gemeinsam, als die französische Abstammung. Auch der Meister des Ostlettners ist reimsisch geschult, aber er lehnt sich motivisch viel enger an die französischen Vorbilder an, als der Naumburger (auch das in Mainz erhaltene Fragment einer Teufelsfigur, das R. Busch – Zitat in Anmerkung zu Tafel 123 – als Nachbildung nach einer der Reimser Masken erweisen konnte, gehörte wohl eher dem Skulpturenbestande des Ostlettners, als dem des Westlettners an) und bildet sie in einem völlig andern Sinne um: der plastische Stil der französischen Hochgotik entwickelt sich unter seinen und seiner Gehilfen Händen nicht ins Kubische und zugleich Freiräumliche, sondern eher ins Flächenhafte, so daß die Tragefigur geradezu als Relief-Projektion ihrer Reimsischen Vorbilder – vgl. Textabb. VIII – erscheinen kann; allein die Herabminderung der plastischen Intensität wird durch eine um so wirksamere Steigerung der mimischen ersetzt: es wird mit dem Begriff der Tragfigur gewissermaßen unter einem ganz anderen Gesichtspunkt Ernst gemacht, indem die psychophysiologische Wirkung des mühevollen Tragens in möglichst eindringlicher Weise zur Anschauung kommt. Wie die stützende Latte sich unter dem Druck der gewaltigen Last zu biegen scheint, wie die Anstrengung das Antlitz zu einem, wenn man so sagen darf, überskopasischen Leidensausdruck verzerrt, das hat im ganzen XIII. Jahrhundert schwerlich seinesgleichen. Kaum irgendwo tritt der Unterschied zwischen französischer und deutscher Kunstgesinnung so handgreiflich hervor, wie beim Vergleich eines Reimser Atlanten mit dieser Mainzer Tragefigur, die das dort Betonte vernachlässigt, um das dort nur Angedeutete zu akzentuieren.

b) TAFEL 108. Kopf mit Binde. Auch dieser schöne Kopf ist vermutlich ein Bruchstück vom ehemaligen Ostlettner, dessen Tragfigur er stilistisch nicht fern steht, nur daß er sie an Feinheit der Arbeit und an Innerlichkeit des hier zu wahrhaft edlem Pathos abgemilderten (und eben dadurch gesteigerten) Leidensausdrucks weit übertrifft. Wir haben es zweifellos mit einer eigenhändigen Schöpfung des führenden Meisters zu tun, die unter den vielen bedeutenden Werken der Epoche eines der herrlichsten ist.

Literatur. Vöge, Sitzungsber. d. Berl. Kunstgesch. Ges., l. c.; A. Stix, a. a. O.; W. Noack, III. Bericht des Deutschen Vereins . . ., l. c.; R. Kautzsch und E. Neeb, a. a. O., S. 159 ff.

TAFEL 109

APOSTEL VON DER TRIERER LIEBFRAUENKIRCHE, BERLIN, DEUTSCHES MUSEUM

Am Westportal der Trierer Liebfrauenkirche befanden sich folgende Groß-Skulpturen: Ecclesia und Synagoge sowie Johannes der Evangelist an der Laibung (die übrigen Laibungsstatuen sind freie Nachschöpfungen); der opfernde Abraham und der opfernde Noah auf zwei den Eingang flankierenden Dienstbündeln; darüber an der Wand je zwei Propheten (darunter die hier abgebildeten) und, noch etwas weiter erhöht und dem Mittelfenster näher, Maria und der Verkündigungsengel. Der Stil dieser Gestalten, die ziemlich genau um die Mitte des XIII. Jahrhunderts entstanden sein dürften, läßt sich am ehesten aus der entwickelten Reimser Gotik herleiten, die aber hier in eigentümlicher Weise umgebildet erscheint: die Bewegung scheint erstarrt oder zum wenigsten gebunden, die aus dem antiken Kontrapost entwickelte Schwingung entweder gänzlich unterdrückt oder zu einem kaum merklichen Vorsetzen des einen Beines zurückgebildet, die Falten ihrer plastischen Fülle und lebendigen Bewegtheit zum Teil wieder beraubt. Diese im Sinne eines fast säulenmäßigen Eindrucks tektonisierten Körper aber tragen bedeutende, asketisch-durchgeistigte Köpfe, in denen sich der künstlerische Ausdruck gleichsam zu versammeln scheint; und namentlich das schon in Bamberg mit so besonderer Vorliebe aufgenommene Motiv des unter dachförmig vorgebautem Stirnknochen hervorglühenden Blickes, wie es – in Reims erfunden, aber dort noch nicht allzu häufig zur Geltung gebracht – der deutschen Neigung zur Steigerung des psychischen Ausdrucks so sehr entgegenkommen mußte, kommt hier bei der eigentümlichen Magerkeit und Strenge der physiognomischen Erscheinung zu einer ungemein eindringlichen Wirkung.

Literatur. Eine eigentliche kunstgeschichtliche Würdigung scheinen die Trierer Apostel noch nicht gefunden zu haben (erwähnt und abgebildet sind sie in Hasaks Geschichte der deutschen Bildhauerkunst – S. 84 ff. –, bei Schleinitz, Trier, S. 130 ff., und insbesondere bei Clemen, Ztschr. f. bild. Kunst, l. c.); ferner vgl. K. Frank-Oberaspach, Repert f. Kunstwiss., XXII, 1899, S. 107. Eine Publikation der Berliner Skulpturen im 3. Band der „Bildwerke des deutschen Museums“ ist in Vorbereitung.

TAFEL 110

RELIEFS AN DER SÜDWAND DES PADERBORNER DOMS

Der ursprüngliche Verwendungszweck dieser an der Südwand des östlichen Querschiffs eingemauerten Skulpturen ist noch nicht hinreichend klargestellt; vielleicht sind sie die Reste eines Lettners, wozu die Abmessungen und das Ikonographische nicht übel passen würden (auch am Lettner des früheren Hamburger Doms befanden sich Figuren der Klugen und Törichten Jungfrauen von ähnlichen Abmessungen!). Ein oberer Reliefstreifen zeigt evangelische Szenen von der Verkündigung bis zum Einzug in Jerusalem (darüber symbolisch umgedeutete Darstellungen aus der Äsopischen Tierfabel), darunter erblickt man die Klugen und Törichten Jungfrauen. Die oberen Reliefs, unter dem mittelbaren Einfluß der Reimser Hochgotik entstanden, sind ausgeglichener, reifer, französischer, als die von anderer Hand geschaffenen Jungfrauenfiguren, die mit ihren ohne jede Ambition auf eine plastisch-organische Wirkung gebildeten Körpern und ihren ornamental geschlängelten Gewandfalten im Sinne einer noch immer deutsch-romanischen Empfindung gestaltet sind (etwas verwandt sind einige der Wetzlarer Figuren, über deren Zusammenhang mit Westfalen neuerdings K. Wilhelm-Kästner, Elisabethkirche S. 102 ff., gehandelt hat, zumal die „Verkündigungsgruppe“ in der Stephanskapelle und die oben erwähnte Madonna des Südportals); von den Errungenschaften des „neuen“ Stils werden hauptsächlich die Mittel zur Darstellung des seelischen Ausdrucks aufgegriffen und, unter Beschränkung auf die gröbsten Akzente, mit Entschiedenheit ausgenutzt. Die nicht allzu hohe Qualität dieser Arbeiten, die aber eine eindringlich-menschliche Wirkung auf den Beschauer nicht ausschließt, macht die Datierung einigermaßen schwierig; da aber kein Grund gegen die Annahme besteht, daß sie bei der Hochführung der sie aufnehmenden Mauer schon vorhanden waren, wird man sie etwa um 1260/70 anzusetzen haben.

Literatur. J. Kayser, Organ für christl. Kunst, 1867, S. 148 ff. (Stolte, Der Dom zu Paderborn, bringt laut frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Alois Fuchs nichts Neues hinzu); St. Beissel, Stimmen aus Maria-Laach, l. c.; W. Lehmann, a. a. O.; H. Beenken, Bildwerke Westfalens, Nr. 28.

TAFEL 111

GRABSTEIN DES GRAFEN OTTO VON BOTENLAUBEN-HENNEBERG UND SEINER GATTIN BEATRIX VON COURTENAY, KLOSTER FRAUENROTH BEI KISSINGEN

Die jetzt in der Nordwand des Chores eingemauerten Grabsteine, die ursprünglich die Deckplatten eines „erectus et elevatus tumulus" bildeten, gehören trotz erheblicher Beschädigung, partieller Überarbeitung und entstellenden Ölfarbenanstrichs wenn nicht zu den bedeutendsten, so doch zu den anziehendsten Werken des XIII. Jahrhunderts. Der spezifische Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Vornehmheit ist selten so feinfühlig charakterisiert worden wie hier; die Darstellung des Grafen (gest. vor dem 7. II. 1245, vermutlich am 4. X. 1244) ist durchaus auf die Betonung des Edel-Hagern, Scharfen, Schneidigen abgestimmt – die Darstellung der „königlichem Geblüt entsprossenen", daher durch eine Krone ausgezeichneten Gräfin (die ihren Gatten überlebte, vielleicht aber schon 1247 verstorben war) dagegen durchaus auf die Betonung des Milden, Zarten und Anmutigen: dort herbe Formen, scharf ziselierte Ringellocken, senkrechter Stand, im Faltenwerk fast nur Gerade und Winkel – hier eine gewisse Fülle, weich gewellte Flechten, schwebende Biegung des Körpers, ungehemmter Fluß der nur in Kurven bewegten Gewandung. – Die Vermutung, daß die beiden Figuren von zwei verschiedenen Künstlern ausgeführt seien, entbehrt der Begründung und wird auch von ihrem Urheber nicht mehr aufrecht erhalten.

Die Datierung und Einordnung der Denkmäler ist insofern schwierig, als ihr Stil sich mit keiner der drei großen gotischen Zentralschulen, d. h. Bamberg, Naumburg und Straßburg, in eine irgendwie zwingende Verbindung bringen läßt. Die wesentlichsten Anregungen scheint der Meister zwar von Sachsen und Thüringen her empfangen zu haben, doch ist dabei weniger an einen Zusammenhang mit Naumburg, als, wie bereits von Pinder betont wurde, an eine sehr eigentümliche Weiterbildung der vornaumburgischen Kunst zu denken, und jedenfalls dürfte sein Stil kaum ohne eine neuerliche Berührung mit Frankreich erklärt werden können (vgl. die ganz auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Kopf der Beatrix und dem der Reimser Heimsuchungs-Maria, wobei freilich bemerkt werden muß, daß der Zustand der

Frauenrother Skulpturen eine sichere Schlußfolgerung aus dieser Ähnlichkeit erschwert). Wir hätten also, wenn diese Auffassung zutrifft, in dem Meister von Frauenroth gleichsam einen fränkisch-thüringischen Parallelfall zu dem Münsterer Laurentiusmeister vor uns, dessen Stil sich ja ebenfalls abseits von den „führenden" Richtungen ausgebildet zu haben scheint, und ebenfalls unter französischem, speziell Reimsischem Einfluß gewissermaßen selbständig zur Hochgotik vordrang. Auch die Stil-Stufe unserer Denkmäler scheint von der der etwa 1260/65 entstandenen Münsterer Arbeiten nicht allzuweit entfernt (vgl. etwa die Faltenbehandlung der Maria Magdalena Tafel 63 mit der der Grafenfigur, ihr allgemeines Bewegungsmotiv mit dem der Beatrix), so daß wir sie nicht später als etwa 1270 entstanden denken möchten; der Auftraggeber war vermutlich der 1290 verstorbene Graf Hermann I. von Henneberg.

Literatur. K. Zürcher, Die Botenlaubischen Grabdenkmäler in der Klosterkirche zu Frauenrode (= Neue Beiträge zur Geschichte deutschen Altertums, herausgegeben von dem Hennebergischen altertumsforschenden Verein in Meiningen, XXII), 1909; derselbe, Der Meister von Frauenroth und seine kunstgesch. Stellung, ebendort, XXVI, 1914, S. 73 ff.; M. Hasak, Denkmalspflege X, 1908, S. 43 ff.; W. Pinder, a. a. O., S. 55 f.

TAFEL 112 bis 121

SKULPTUREN DES STRASSBURGER MÜNSTERS

(Die Originale am Außenbau großenteils durch Kopien ersetzt und ins Frauenhaus verbracht.)

Die Plastik des Straßburger Münsters verarbeitet – zum großen Teil wenigstens – die französischen Anregungen so kongenial und mit so überlegener Beherrschung der technischen und kompositionellen Mittel, wie das eben nur in einem Grenzlande möglich erscheint. Gerade deshalb aber, weil die einzelnen Werkstätten mit einem schon bis zur Vollendung geschulten, gewissermaßen nicht mehr entwicklungsbedürftigen Stil in Straßburg eintrafen und ihn dortselbst mit Zähigkeit festhielten, erleben wir das merkwürdige Schauspiel, verschiedene Stilströmungen fast übergangslos aufeinander folgen, ja nebeneinander herlaufen zu sehen, ohne daß sich (zunächst wenigstens) ein sie zusammenfassender Straßburger Lokalstil herausbilden würde.

a) TAFEL 112 bis 116. Der früheste und in gewissem Sinne bedeutendste der Straßburger Skulptoren ist der „Meister der Ecclesia und Synagoge", der, wie seit

Franck-Oberaspachs schöner Untersuchung nicht mehr bezweifelt werden kann, seine Schulung der jüngeren Chartreser Werkstatt verdankt; er hat sich den Geist dieser Schule so völlig zu eigen gemacht, daß man lange im Zweifel war, ob man in ihm nicht einen gebürtigen Franzosen zu erblicken habe, und daß es nur wenige deutsche Kunstwerke gibt, die so vorbehaltlos und in einem so prägnanten Sinne als „schön" bezeichnet werden können, wie die seinen. Gleichwohl darf man behaupten, daß die Eigentümlichkeiten deutscher Gesinnung in diesen Werken zwar weniger handgreiflich, aber vielleicht gerade deshalb eindrucksvoller hervortreten, als da, wo minder aneignungsfähige Geister der französischen Vorbilder sich zu bemächtigen versuchten. Der Straßburger Meister teilt mit den Chartresern die Vorliebe für schlanke, von einer feinfaltigen, am Boden in zartes Faltengeriesel zerspringenden Gewandung mehr umflossene, als umhüllte Gestalten, deren Typik und Gruppierung deutlich auf byzantinische Bildungen zurückweist, für (relativ) freie, vom Körper vergleichsweise stark gelöste Gesten und groß geschnittene, oft an die blühendste Antike gemahnende Köpfe; (vgl. Tafel 116), und er teilt mit ihnen die Fähigkeit, die Statuen aufs feinste auf ihren optischen Eindruck zu berechnen, indem – besonders deutlich bei den Figuren der Ecclesia und Synagoge – die Proportion, die Bewegung und der Reliefgrad den besonderen Bedingungen der visuellen Aufnahme angepaßt werden; allein wenn sich in Frankreich auf jener byzantinischen Grundlage ein ruhig abgeklärter, schon damals fast als „klassizistisch" zu bezeichnender Idealstil entwickeln konnte, so scheinen die Gestalten des Deutschen – edel gehalten auch sie – dennoch von hohem Pathos erfüllt und von starker Bewegung erregt. Schon rein gegenständlich betrachtet, sind die Darstellungen des „Ecclesiameisters" vielfach von den für sie vorbildlichen Chartreser Stücken durch einen „dramatischeren" Charakter unterschieden (in Chartres etwa, wie auch in Laon, ist die „Krönung Mariä" in Wahrheit nur eine Segnung nach schon vollzogener Krönung – in Straßburg wird der Vorgang selber veranschaulicht); und hinsichtlich des psychischen Ausdrucks vollends verhalten sich die Straßburger Schöpfungen zu den französischen wie die Spannung zu der Ruhe, wie die – wenn auch verhaltene – Leidenschaft zu der Besinnlichkeit. So zeigt die Gruppe der Ecclesia und Synagoge (Tafel 112/113), ganz anders als in Bamberg oder gar in Reims (die entsprechenden Chartreser Statuen sind leider zerstört), ein

Dasein in ein Geschehnis und zugleich eine symbolische Antithese in ein psychologisches Drama verwandelt: Haltung und Blick der Gestalten scheinen nicht Sieg und Überwundensein zu bedeuten, sondern unmittelbar zum Ausdruck zu bringen, die wesentlich frontale und einheitliche Bewegung der sieghaft ausschreitenden Ecclesia kontrastiert mit der gedrehten und gebrochenen der schmerzlich sich abwendenden Synagoge (wobei sich dennoch die Umrisse beider Gestalten zu einer fast völlig symmetrischen Gesamtform fügen, so daß das Verhältnis der Gegensätzlichkeit zugleich zu einem Verhältnis wechselseitiger Ergänzung wird, und – auch dies ein typisch deutscher Zug – der Raum, der die Figuren tatsächlich trennt, durch die Intensität ihrer geistigen und formalen Beziehung gewissermaßen überbrückt erscheint). Merkwürdig und doch nicht unverständlich ist es, wenn mit der Steigerung der räumlichen Wirkung auch eine Steigerung des linear-dekorativen Elementes verbunden ist: wie die Apostelköpfe auf dem Relief des Marientodes im Halbrund geordnet sind, wie die Flügel der Engel am Weltgerichtspfeiler in prachtvoll geschwungener Kurve sich ausbreiten, wie die Gewandendigungen der Ecclesia und Synagoge zu üppigen Ornamentbildungen sich komplizieren (ähnlich, nur weitaus roher, bei den ebenfalls auf Chartreser Vorbilder zurückgehenden Figuren der Klugen und Törichten Jungfrauen im Chor des Magdeburger Domes) – das alles offenbart den Sinn für eine zeichnerische Flächenbelebung, die, als der andere Gegenpol einer recht eigentlich „körpermäßigen" Darstellungsweise, mit jener – ebenfalls antiplastischen – Freiraumbetonung wohl vereinbar erscheint.

Auch das Gesamtprogramm der plastischen Dekoration, die durchzuführen dem Ecclesia-Meister und seiner Werkstatt oblag, entstammt der französischen Überlieferung: am Portal des nördlichen Querschiffs die heute zerstörte Anbetung der Könige, am Doppelportal des Südtransepts die Krönung und der Tod der Maria, darunter (in den Türstürzen) die heute ebenfalls nicht mehr erhaltene Darstellung der Grabtragung und der Himmelfahrt, an den Gewänden die Apostel, deren Reste im Frauenhause bewahrt werden, daneben Ecclesia und Synagoge; die Darstellung des jüngsten Gerichts, die den Marienszenen gegenüberzutreten pflegt, ist in Straßburg in einzigartiger Weise ins Innere der Kirche verlegt: sie verteilt sich auf den sogenannten Engelspfeiler, der die Gewölbe des südlichen Querschiffs trägt (Tafel 115/116): in der unteren Zone die vier Evangelisten, die, paarweis diskutierend, in ihren Schreit-

und Gestikulationsmotiven weniger die radiale, als die tangentiale Bewegungsrichtung betonen und dadurch fast den Eindruck einer Rotation des Pfeilers um die eigne Achse erzeugen, darüber vier – bezeichnenderweise nicht sowohl blasende, als vielmehr die Tuben dem Munde erst annähernde – Posaunenengel, ganz oben endlich der richtende Gott-Vater zwischen drei weiteren Engelsgestalten, die die Leidenswerkzeuge tragen. In vielen plastischen und dekorativen Details von Chartreser Vorbildern abhängig und auch in seiner Gesamterscheinung ohne eine Anregung durch die großen Statuenpfeiler der dortigen Nordvorhalle undenkbar, erscheint der „Engelspfeiler" – so, wie er sich unter den Händen der deutschen Skulptoren gestaltete – dennoch so unfranzösisch wie möglich: die Plastik macht hier gleichsam den Versuch, sich selbst als raumbestimmendes Element den baulichen Gliedern gegenüberzusetzen und in dieser Eigenschaft eine dem Leben des eigentlich architektonischen Organismus fremde, ja widerstreitende Bewegungstendenz zum Ausdruck zu bringen.

b) TAFEL 117 bis 119. Die Werke des Ecclesiameisters – als eigenhändige Arbeiten kommen, neben den beiden Tympana und den Gestalten der Ecclesia und Synagoge selbst, vor allem die unteren Figuren des Engelpfeilers in Frage – dürften um 1230/35 entstanden sein; Schulwerke haben sich in Straßburg an mehreren Stellen erhalten (wir nennen, von den Schätzen des Frauenhauses ganz abgesehen, nur die Tragfigur im südlichen Querschiff und das heute an falscher Stelle vermauerte Tympanon der Thomaskirche), allein obgleich sich der Stil dieser Arbeiten im Laufe der nächsten Jahre zu einem breiteren und freieren entwickelte, hat er – mit der Emanzipierung des Faltenwerks die Plastizität des darunter verborgenen Körpers nicht fortentwickelnd, sondern eher zurückbildend, und die Bewegungen im Sinn des Heftigen und Plötzlichen steigernd (vgl. etwa den „Michael" im Frauenhaus) – den Weg zur „Hochgotik" von sich aus nicht zu finden vermocht.

Diese tritt vielmehr, ganz ohne Zusammenhang mit der Schule des Ecclesiameisters und aus ganz anderen Quellen sich herleitend, in den Figuren des heute zerstörten Lettners auf, der – im Jahre 1261 schon als vorhanden erwähnt – vermutlich im sechsten Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts errichtet wurde. Hier ist die deutsche Kunst der französischen so nahe gekommen, wie selten: die Proportionen werden gedrungener, die Bewegungen gemessener, das ehemals feinfaltige Gewand erscheint

zu voller Stofflichkeit entwickelt und oft mit höchster Eleganz drapiert; die Köpfe sind nicht mehr antikisch streng, sondern eher zierlich geschnitten, mit spitzem Kinn, lebhaft bewegtem Haar und mandelförmigen Augen, die besten in der zarten Modellierung der überall bewegten Oberfläche den schönsten Werken Frankreichs vergleichbar; der Ausdruck „formrein, aber herzenskalt" scheint uns den wirklich guten Stücken dieser Schule (denn alle stehen nicht auf einer gleich hohen Stufe) in keiner Weise gerecht zu werden. Die stilistische Herleitung dieser Figuren ist nicht ganz leicht: vieles weist auf den Stil, wie er gegen die Mitte des XIII. Jahrhunderts in Reims der herrschende wurde, manches auf Paris und St. Germer (Retabel von 1259, jetzt im Clunymuseum).

c) TAFEL 120 bis 121. Die dritte und einflußreichste, bis in die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts für fast ganz Süddeutschland maßgebliche Phase der Straßburger Entwicklung (neben den Arbeiten der Lettnerwerkstatt verdienen aber noch die teilweise sehr eindrucksvollen, wenn auch ein wenig provinziellen Schlußsteinmasken des Langhauses und die Zwickelreliefs am Triforium Erwähnung) bezeichnet der Figurenschmuck der Westfassade. Am linken (nördlichen) Seitenportal war dargestellt: im Tympanon die Jugendgeschichte Christi, an den Gewänden die Tugenden im Kampf gegen die Laster. Am Mittelportal: im Tympanon die Passion vom Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt, an den Wänden die Propheten, und im Wimperg der in dieser Zeit der Marienverehrung von der Madonna usurpierte „Thron Salomos" (Reg. 1, 10, 18 ff.; vgl. – von jüngeren Redaktionen abgesehen – die Darstellung in der Westempore des Domes zu Gurk, sowie noch früher das Apsisfresko der Goslarer Neuwerkskirche!). Am rechten (südlichen) Seitenportal endlich: im Tympanon das Weltgericht und an den Gewänden die Statuen der Klugen und Törichten Jungfrauen (deren Sockel mit den „Monatsbildern" geziert sind), jene empfangen vom himmlischen „Sponsus", diese verführt vom lockend-eleganten, aber hinterwärts von allerlei Gewürm zerfressenen „Fürsten der Welt". – Es lassen sich innerhalb dieser Skulpturen deutlich zwei Stile unterscheiden, deren Gegensätzlichkeit jedoch, wie aus den Untersuchungen O. Schmitts hervorgeht, mehr in der verschiedenartigen Kunstgesinnung zweier nebeneinander arbeitenden Werkstätten, als in dem Fortschritt – oder, wie man früher sagte, Verfall – des Zeitstils begründet erscheint: das „Jungfrauenatelier", französisch geschult (wenngleich eine präzise Herleitung

noch schwieriger ist, als bei den Lettnerskulpturen), bevorzugt, durchaus im Sinne der klassischen Gotik, plastisch entwickelte, lebendig bewegte Gestalten mit ziemlich schweren, einfach drapierten, die Form und Bewegung der Körper deutlich zum Ausdruck bringenden Gewändern – die „Prophetenwerkstatt", wesentlich deutscher gesonnen und die Wendung zur späteren Gotik des XIV. Jahrhunderts vollziehend oder jedenfalls vorbereitend, läßt das Körperliche zugleich verkümmern und erstarren und verlegt allen Ausdruck in die Mimik der stark durchfurchten Gesichter, die gespannten Kurven der Haar- und Bartlocken und das überaus reiche und komplizierte Linienspiel der nunmehr um die Körper kaum mehr bekümmerten Gewandung (Abb. im folgenden Band). Wenn diese beiden Ateliers eine Zeit lang nebeneinander gearbeitet haben, und wenn ihre Stile, wie in den meisten „Tugenden", sich gelegentlich durchdrungen haben, so schließt das natürlich nicht aus, daß die Tätigkeit der Prophetenwerkstatt vielleicht ein wenig später einsetzte, als die der andern, und sie, was wohl noch wichtiger erscheint, nicht unerheblich überdauerte (wofür vielleicht auch die von Schmitt beobachtete Tatsache spricht, daß der untere Streifen des im Jungfrauenatelier begonnenen Mitteltympanons durch die Prophetenwerkstatt ausgeführt wurde).

Die Gewändefiguren der Westfassade stehen nach Pariser Muster (Porte St. Etienne am Südtransept von Notre-Dame) nicht mehr vor Säulen, sondern in Hohlkehlen, womit die Verselbständigung der Plastik gegenüber der Architektur einen vorläufigen Höhepunkt erreicht hat; denn die Folgezeit schmilzt die Baldachine und Basen vielfach so völlig in die Mauermasse ein und läßt die Statuen selbst so sehr in den hierdurch entstehenden – nun freilich mehr „malerisch" als baulich empfundenen – Gesamtzusammenhang aufgehen, daß die tektonische Bindung zwar nicht wiederhergestellt, wohl aber durch eine gleichsam pflanzenhafte Einflechtung des Bildwerks in die Bausubstanz ersetzt wird. –

Der Jungfrauenzyklus – von den Figuren des Magdeburger Nordquerschiffs natürlich ebenso unabhängig, wie diese von jenen – wird durch die Beigabe des Verführers recht eigentlich dramatisiert: ein an dieser Stelle zum erstenmal begegnendes, dann häufig wiederaufgenommenes Motiv, das hier zu einer besonders feinen Differenzierung der psychischen Affekte ausgewertet wird. Die vom Verführer unmittelbar angeredete Jungfrau öffnet vergnügt ihr Kleid, zwei lächeln arglos

freundlich, zwei aber sind sich ihres ganzen Elends bewußt geworden; im Gegensatz zu Magdeburg oder Paderborn bleibt aber auch bei diesen der Leidensausdruck ein verhaltener (von „Gleichgültigkeit“ zu sprechen, ist freilich gänzlich verfehlt), wie sich umgekehrt die Beseligung der Klugen Jungfrauen nicht in einer lauten und überströmenden Heiterkeit, sondern in träumerisch-kontemplativem, fast schwermütigem Ernst zum Ausdruck bringt: es scheint, als ob gerade die durch die Beigabe des Sponsus und des Verführers erreichte Eindeutigkeit des dramatischen Vorganges eine um so feinere Zurückhaltung des mimischen Ausdrucks gestatte.

Literatur. Die reiche Literatur über die Straßburger Plastik ist neuerdings von Otto Schmitt, dem der Verfasser für mannigfache Unterstützung zu größtem Danke verpflichtet ist, in glücklicher Weise bereichert und zusammengestellt worden (Städeljahrbuch II, 1922, S. 109 ff. und „Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters“, 1924), wo auch über das Verhältnis der Straßburger Plastik zur Plastik des übrigen Süddeutschland ausführlich gehandelt wird. So seien aus der älteren Literatur nur einige besonders wichtige Untersuchungen hervorgehoben. Zur älteren Skulpturengruppe: K. Franck-Oberaspach, Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster, 1903; dazu Vöge, Repert. f. Kunstwiss. XXIV, 1901, S. 197 ff. und ebendort XXVII, 1904, S. 1 ff.; ferner zur Datierung G. Weise in Ztschr. f. Christl. Kunst, XXV, 1902, S. 97 ff.; zur Inhaltsexegese Paul Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, 1894 und neuerdings J. Walter, Archives Alsaciens d'histoire de l'art, II, 1923, S. 39 ff. Über den Zusammenhang der Werke des Ecclesiastils mit den Skulpturen der Burgkapelle in Trausnitz b. Landshut: R. Müller-Abensberg, Jahrb. f. Kunstwiss. I, 1923, S. 153 ff. Zur Rekonstruktion des zerstörten Lettners: Knauth, Straßburger Münsterblätter I, 1903/4, S. 33 ff., und Denkmalspflege IV, 1902, S. 102 ff. Über die Klugen und Törichten Jungfrauen: W. Lehmann, a. a. O., S. 45 und 73 ff., sowie (mit interessanten Quellenbelegen) R. Asmus, im Repert. f. Kunstwiss. XXXV, 1912, S. 509 ff. (dazu neuerdings H. Junker, Ztschr. f. Indien und Iran, II, 1923, S. 237 ff.). Über das Verhältnis zwischen Straßburg und Freiburg vgl. auch die Literaturangaben zu Tafel 122 a.

TAFEL 122 a

MADONNA IM WESTPORTAL DES FREIBURGER MÜNSTERS, INNENSEITE

Die innere Portalmadonna des Freiburger Münsters – der Architektur erst nachträglich eingefügt, aber kaum wesentlich später als sie entstanden – gehört trotz ihrer nicht eben subtilen Ausführung zu den anmutigsten und zugleich entwicklungsgeschichtlich bedeutsamsten Hervorbringungen des ausgehenden XIII. Jahrhunderts. Der auffallendste und aufschlußreichste Unterschied gegenüber dem bisherigen Madonnentypus (vgl. Tafel 122 a) besteht – um zunächst nur das Formal-Kompo-

sitorische ins Auge zu fassen – darin, daß die Gewandung nicht mehr zu massig-voluminösen, schüssel- oder kegelförmigen Gebilden aufgebläht, sondern zu dünnen und gleichmäßigen, mehr im Sinne eines Linien-, als eines Körpereindrucks wirksamen Röhren- oder Rippenfalten zusammengezogen erscheint, und daß der Mantel nicht mehr quer über das Untergewand herübergezogen ist, sondern in zwei annähernd symmetrischen Faltenzügen zu beiden Seiten der Figur herunterfällt. An die Stelle der kontrapunktischen Komposition tritt also die harmonische: ein einziges Thema, die von links unten aufsteigende Kurve, von Nebenthemen nicht überkreuzt, sondern nur begleitet, beherrscht die Erscheinung; und wenngleich die Modellierung der Schultern, die leise vorwärtsdrängende Bewegung des rechten Knies noch von der plastischen Anschauungsweise des XIII. Jahrhunderts zeugt, wird doch die gesamte Bewegung nicht mehr als das natürliche Resultat eines organischen Ausgleichs zwischen Kraft und Last, sondern als ein gewichtsloses Schweben empfunden, bei dem jedes Einzelglied (auch der sanft seitlich geneigte Kopf) sich widerstandslos der Wirkung eines gleichsam magnetischen Bewegungszuges unterordnet – eines Bewegungszuges, der in einem Strom paralleler oder doch nur leise divergierender, in wesentlich frontaler Richtung verlaufender Linien seinen Ausdruck findet. Dem ganz entsprechend ist das klassisch-gotische Kontrast- (und eben dadurch Beziehungs-) Verhältnis zwischen Mutter und Kind zu Gunsten eines repräsentativen Parallelismus aufgegeben – das Kind sitzt wieder en face –, nur daß dieser Parallelismus nicht, wie so oft in romanischer Zeit, eine N e g a t i o n, sondern eine A n g l e i c h u n g zweier Bewegungen bedeutet: die Mutter ist nicht mehr das feierlich-stumme Gefäß einer göttlichen Würde, sondern sie hält den lebhaften, mit einer seltenen Empfindung für das spezifisch „kindliche“ Wesen gestalteten und auffallenderweise völlig nackten Knaben (es ist vielleicht das erste Mal, daß diese folgreiche Neuerung gewagt wird) ganz menschlich-gnädig einer verehrenden Menge entgegen; das Kind neigt seinen Kopf zwar dieser Menge zu, und dennoch kümmert es sich scheinbar nicht um sie, „fühlend, wie hoch es sitzt, und mit dieser Beobachtung beschäftigt“ (Jantzen).

In eine Erörterung darüber, ob der Stil unserer Portalmadonna und der ihr stil- und zeitverwandten Figuren der Vorhalle von dem des Straßburger Jungfrauenateliers abgeleitet ist oder demselben nur parallel läuft (wir möchten doch der e r s t e n

Annahme den Vorzug geben), kann hier nicht eingetreten werden. Als Entstehungszeit ist jedenfalls das letzte Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts anzunehmen.

Literatur. Über das Verhältnis zwischen Straßburg und Freiburg im allgemeinen: O. Schmitt, Städeljahrbuch II, l. c., und „Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters"; ferner K. Moritz-Eichborn, a. a. O., und R. Streiter, Ausgewählte Schriften, 1913, S. 181 ff.; über die innere Portalmadonna insbesondere J. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, 1921, S. 88; dagegen H. Jantzen in Festschrift für Adolf Goldschmidt zum 60. Geburtstag, 1923, S. 52 ff.

TAFEL 122b

MADONNA IM TYMPANON DER ELISABETHKIRCHE ZU MARBURG

Die Madonnenfigur im Westportal der Marburger Elisabethkirche ist nach den Untersuchungen Wilhelm-Kästners um 1270/75 entstanden, und zwar, um einen Ausdruck des genannten Autors zu gebrauchen, unter einem zwiefachen französischen Einfluß: sie setzt sowohl die Madonnenfigur im mittleren Westportal der Kathedrale zu Reims, als auch die berühmte Vierge dorée zu Amiens voraus. Die Auffassung des Verfassers unterscheidet sich jedoch von derjenigen Wilhelm-Kästners insofern ein wenig, als dieser die Abhängigkeit der Marburger Figur von Amiens nur im Morphologischen, d. h. insbesondere in der schwerfaltigen und bauschigen Gewandbehandlung erkennt, während sie unseres Erachtens in mindestens ebenso starkem Maße im Kompositionellen hervortritt: der Marburger Meister scheint uns nicht Reimser Motive in amiensisch beeinflußter Formensprache vorzutragen, sondern schon die motivische Erfindung als solche dürfte in wesentlichen Stücken vom Eindruck der Amienser Figur bestimmt sein. Mit der Reimser Madonna hat die Marburger gewisse Einzelzüge gemeinsam, so insbesondere die Art des Mantelverschlusses, die Brosche auf der Brust, das Faltengehänge auf der rechten Seite. Dagegen entspricht sie der Vierge dorée in folgendem: hier wie dort sitzt das Kind (das in Marburg zwar erneuert ist, aber offenbar dem ursprünglichen Zustand entspricht) im Profil, und zwar so, daß sein linkes Füßchen höher steht, als das rechte; hier wie dort legt sich der Mantel, anstatt den rechten Arm in einer weiten Kurve zu umgeben, in engem Winkel an ihn an, um dann zu einem erheblichen Teil vom Körper des Kindes überschnitten zu werden; hier wie dort bildet sich vor dem linken Oberschenkel eine große, durch eine leichte Einsenkung zwiegeteilte Hängefalte;

und – was uns das wichtigste erscheint, weil sich darin die selbst von einer so wuchtigen Figur wie der Vierge dorée nicht ganz verleugnete Neigung ankündigt, den Tiefenkontrapost in einen Flächenkontrapost zu überführen – während die großen Schüsselfalten der Reimser Madonna in der Weise geführt sind, daß ihre Umkehrstelle auf der Schauseite der Figur liegt (daher die Falten Kurven bilden, die von hinten her um die Gestalt herumzuführen scheinen), liegt bei der Vierge dorée wie bei der Marburger Madonna die Umkehrstelle der Schüsselfalten ganz seitlich, so daß der Beschauer nur eine Anzahl von Diagonalen erblickt, die die Vorderseite der Figur überlaufen[1].

Zeugt schon der schwere, den Körper mehr verhüllende als bedeckende, und bei dem Zurücktreten des linearen Momentes bereits fast „malerisch" wirkende Gewandstil der Vierge dorée von einer gewissen Reaktion gegen das körpermäßige Empfinden der jüngstvergangenen Epoche, so geht der deutsche Künstler in der Abkehr vom Plastisch-Organischen noch sehr viel weiter, als es mit dem wohl abschwächungsfähigen, aber nicht ganz zu ertötenden Körpergefühl des Franzosen vereinbar gewesen wäre: die ganze Haltung der Marburger Figur ist wesentlich starrer, das Knie des Spielbeins zeichnet sich kaum mehr ab, der Kontur der Büste wird den Blicken entzogen, der bei der Amienser Madonna ins Dreiviertelprofil gewendete Kopf ist fast genau nach vorn gerichtet usw. Überhaupt erscheint die Marburger Figur trotz der Tendenz zum Reichen und Fülligen ein wenig flach und, wie manche anderen Werke dieser Gegend (z. B. das Grabmal des Deutschordensmeisters Konrad von Thüringen), im Einzelnen mit einer etwas nüchternen und mürrischen Präzision durchgeführt. Merkwürdig ist es, wie die als „Trumeaumadonna" erfundene Gestalt in Marburg (vermutlich in Erinnerung an das Wetzlarer Südportal) dem ihr von Haus aus zukommenden Ort entfremdet und, von zwei verehrenden Engeln flankiert, dem rechts mit Rosen, links mit Reben gefüllten Bogenfeld eingefügt wurde, das man vielleicht als eine frei-naturalistische – und zugleich symbolisch-beziehungsvolle – Umbildung des streng-romanischen Rankentympanons

1 Eine weitere Analogie zwischen der Marburger Madonna und der Vierge dorée, die auch von Wilhelm-Kästner anerkannt wird, läge in dem Umstand, daß beide Figuren, nicht aber die Reimser Madonna, ein Kopftuch besitzen. Doch ist darauf kein entscheidendes Gewicht zu legen, da der Kopf der Reimser Figur erneuert ist: ursprünglich dürfte auch sie, wie aus ihren Derivaten hervorzugehen scheint, des Kopftuches nicht entbehrt haben.

auffassen darf (ein Zwischenglied ist an der Marburger Elisabethkirche selbst zu finden: die im einzelnen schon naturalistisch ausgebildete, im ganzen aber noch symmetrisch komponierte Tympanonfüllung des – rundbogigen – Südportals); sehr möglich, daß auch der (ganz ausnahmsweise) aus naturalistischem Weinlaub gebildete und mit besonderer Liebe durchgeführte Pflanzendekor gerade des Amienser Trumeaus die in Marburg vollzogene Verbindung zwischen „Pfeilerfigur" und „Rankentympanon" wenn auch nicht angeregt, so doch zum mindesten begünstigt hat.

Literatur. W. Bücking, Die Kirche der Hl. Elisabeth zu Marburg, 1890; K. Wilhelm-Kästner, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, 1924, S. 24 ff.; dazu (als zweiter Band) R. Hamann, Die mittelalterl. Plastik der Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge (in Vorbereitung).

TAFEL 123

GRABESWÄCHTER UND ENGEL VOM HEILIGEN GRABE IN DER MAURITIUSKAPELLE DES KONSTANZER MÜNSTERS

Schien sich bei einem Künstler wie dem Meister der Freiburger Portalmadonna, der, wie wir sahen, die ganze plastische Erscheinung einer einzigen, widerspruchslos sich durchsetzenden und wesentlich in einer Ebene verlaufenden Kurvenbewegung unterordnete, die Entwicklung vom plastisch artikulierenden Stil des XIII. Jahrhunderts zu einem kalligraphisch harmonisierenden Linienstil vorzubereiten, der seine reinste Verwirklichung im zweiten Viertel des XIV. Jahrhunderts gefunden hat, so sehen wir daneben eine Kunstrichtung entstehen, die diesseits wie jenseits der Rheingrenze (vgl. schon die Marburger Madonna und ihr französisches Vorbild, die Vierge dorée von Amiens) die Hochgotik auf einem geradezu entgegengesetzten Wege zu überwinden versucht und dadurch in eine noch fernere Zukunft voranzudeuten scheint: auch sie entfernt sich von dem Ideal eines plastischen Körperstils, aber nicht, indem sie seine Errungenschaften preisgibt, sondern indem sie dieselben bis zur Verleugnung ihres ursprünglichen Sinnes übersteigert, und dadurch – wobei die deutsche Kunst sehr viel radikaler vorgeht, als die französische – weniger dem zeichnerischen Kurvenstil des hohen XIV., als dem malerischen Raum- und Volumstil des XV. Jahrhunderts vorarbeitet. Nicht durch Abmilderung und Verleugnung, sondern durch Verschärfung des Gegensatzes zwischen sinkenden und steigenden Linien, frei hängenden und hochgerafften oder am Boden sich stauchenden

Gewandteilen, nicht durch lineare Verfeinerung sanft undulierender, sondern durch Unterschneidung und Heraustreibung winklig gebrochener und dann wieder zu großen Massen aufgeblähter Falten wird der Eindruck des Organischen paralysiert, nicht dadurch, daß Leib wie Gewand in der Einheit eines dekorativen Linienstromes aufgeht, sondern dadurch, daß jener unter gewaltigen Stoffmassen gleichsam verschwindet, wird ihre Trennung aufgehoben.

Es ist vielleicht kein Zufall, daß dieser schwerfaltig-malerische, das klassisch organische Körpergefühl fast mehr als irgend ein anderer verleugnende Stil – der sich in den Werken des Naumburger Hauptmeisters gleichsam schon ankündigt, hier aber durch ein ungemein plastisches Wollen noch völlig gezügelt erscheint – da am entschlossensten verwirklicht wurde, wo eine vergleichsweise provinzielle, dem Einfluß der französischen Hochgotik nur mittelbar zugängliche Kunstübung am Werke war; bereits die von Naumburg unmittelbar abhängigen Skulpturen im Dome zu Meißen, ja schon die Naumburger Kreuzigungsgruppe (besonders bemerkbar, wenn man den Johannes mit dem motivisch so verwandten Wilhelm von Kamburg vergleicht), gehen darin erheblich weiter als die Stifterfiguren; und die bezeichnendsten, einander vielfach merkwürdig verwandten Beispiele aber finden wir in den Hervorbringungen gotisch gebildeter, aber entweder an einen abgelegenen Ort versprengter oder aber in einer örtlichen Tradition sich gleichsam verkapselnder Schulen: so eine Reihe thüringischer und sächsischer, insonderheit Magdeburgischer Arbeiten, der Statuenschmuck der Stiftskirche zu Wimpfen, die bekannten Apostelfiguren im Kreuzgang des Mainzer Doms (Abb. bei Stix, a. a. O., Figur 73/76 und Tafel XX/XXI), und namentlich die diesen letzteren besonders nahestehenden Skulpturen des Heiligen Grabes zu Konstanz. Dies Heilige Grab – vielleicht die freie gotische Kopie eines frühromanischen Vorbildes – ist ein kleiner, zweigeschossiger Zentralbau aus dem Zwölfeck, dessen Oberstock und Dach sowohl innen als außen mit qualitativ recht ungleichen Skulpturen ausgestattet ist: an den äußeren Ecken befinden sich Darstellungen aus der Marienlegende von der Verkündigung bis zur Anbetung der Könige, darüber, gleichsam als Firstfiguren, die (von anderer Hand geschaffenen) zwölf Apostel, und in den Ecken der Innenseite erblickt man die – von einem dritten Meister herrührenden und qualitativ weitaus vorzüglichsten – Gestalten der eigentlichen Grablegungslegende, die Grabeswächter, die Frauen, den

Engel und den salbenreibenden „Ypocras“ (= Hippokrates; die Einführung des dem geistlichen Schauspiel entstammenden Motivs verträgt sich gut mit der Tendenz zu „malerischem“ Vortrag). — Ob wohl die Tatsache, daß die bekannte, zu Anfang des XV. Jahrh. entstandene Passionsfolge des Bayr. Nationalmuseums — von einem am Bodensee tätigen Meister gemalt — die am Grabe Christi spielenden Vorgänge in ganz unüblicher Weise in einen zweigeschossigen Polygonalbau (freilich auf sechseckigem Grundriß) hineinverlegt, in einer Anregung jenes Meisters durch das Konstanzer Bauwerk begründet ist? — Über die Datierung und Ableitung der Konstanzer Skulpturen (beides ist gerade wegen ihres etwas provinziellen Charakters nicht ganz leicht), vgl. die Anmerkung zu Tafel 125.

Literatur. v. Tobler, Schriften des Vereins für die Geschichte des Bodensees III, 1872, S. 124 ff.; Kinkel, Jahrbuch des Vereins für Altertumsfreunde im Rheinland LX, S. 130; K. Gröber, Das Konstanzer Münster, 1914, S. 173 ff.; R. Kautzsch und E. Neeb, a. a. O., S. 444 ff.; Julius Baum, Got. Bildwerke in Schwaben, S. 86 ff. und S. 150 ff.; J. Schinnerer, Die gotische Plastik in Regensburg, 1918, S. 48 ff.; O. Schmitt, Städeljahrbuch, l. c., S. 139; G. Dalmann, a. a. O., S. 30 ff. und Tafel III; R. Busch, D. Heilige Grab in Konstanz, Diss., Frankfurt 1924. Der Verfasser ist Herrn Dr. R. Busch für die freundliche Erlaubnis, zwei seiner Photographien zur Wiedergabe zu bringen, sehr verbunden.

TAFEL 124 und 125

ARBEITEN DES „MEISTERS DES SELIGEN ERMINOLD“

a) TAFEL 124

Verkündigung an den westlichen Vierungspfeilern des Regensburger Doms

Die Kunst des Erminold-Meisters ist die bedeutendste Offenbarung dessen, was das XIII. Jahrhundert zu leisten vermochte, wenn es — jegliche Gemeinschaft mit dem nahenden Stile des schlanken Schwunges und der kalligraphischen Kurve ablehnend — die klassische Gotik gleichsam mit ihren eigenen Waffen schlagen wollte; gewaltig ausladenden und dabei oft sehr scharfgrätigen Falten entsprechen tief einschneidende, wie mit der Flugschar ausgehöhlte Furchen (wie überhaupt der schattenerfüllte Hohlraum in diesen Werken eine solche Bedeutung gewinnt, daß ihre Ansetzung in die Epoche eines Claus Sluter noch immer verständlicher ist, als ihre Ansetzung in die Epoche der Kölner Domapostel oder des Heiligen Grabes zu

Freiburg); die gerade Linie herrscht vor, so daß das Kopftuch der Verkündigungsmaria die Form eines Walmdaches annimmt, ihre Mantelfalten weniger in ihrer Hand zusammenzuströmen, als raketenartig daraus hervorzuschießen scheinen, und das Untergewand, anstatt sich in einer Kurve dem Boden zu nähern, zunächst vollkommen senkrecht herabfällt, um dann in kurzen, gleichsam abgeschnürten Falten wagrecht nach außen umzuknicken (vgl. dagegen die von ihr abhängige Figur am Regensburger Germerit-Altar, Abb. bei Schinnerer, Tafel V, 3, und die ihr zeitlich vorangehende und möglicherweise für sie vorbildliche Gestalt am Konstanzer Heiligen Grabe Abb. bei Schinnerer, Tafel III, 2, von der noch die Rede sein wird). Überhaupt bestimmt ein entschiedener Vertikalismus, oder besser: eine Tendenz zur Unterstreichung der Grundrichtungen, die auch die Horizontale kräftig betont und sie mit scharfen Diagonalmotiven kontrastieren läßt, nicht nur die Gewandbewegung, sondern auch die Körperhaltung, ja selbst die Gestikulation dieser Gestalten, und gerade von hier aus zeigt sich besonders deutlich, daß der Stil des Erminoldmeisters und der Stil vom zweiten Viertel des XIV. Jahrhunderts gewissermaßen die zwei entgegengesetzten Ausdrucksformen einer im Grunde einheitlichen Absicht bedeuten: wie die „manieristische" Verdickung und Häufung des Gewandes mit der eben so „manieristischen" Linearisierung desselben im Endergebnis insofern übereinkommt, als hier wie dort das von der klassischen Gotik erstrebte Ausgleichsverhältnis zwischen Gewand und Körper zerstört wird, so bedeutet der folgerichtig durchgeführte Vertikalismus ebenso wie der folgerichtig durchgeführte Kurvenschwung die – nur eben auf entgegengesetztem Wege erreichte – Aufhebung der natürlich-organischen Ponderation. –

Der Stil des Erminoldmeisters, der die klassischen Schönheitsmotive nicht aus provinziellem Unvermögen, sondern mit einer gewissermaßen heroischen Entschlossenheit preisgibt, ist in einem prägnanten Sinn „effektvoll": effektvoll insofern, als er durchaus durch Gegensätze wirkt, und Hell und Dunkel, Ausladung und Einziehung, expressivste Bewegung und starrste Gehaltenheit mit einer Energie gegeneinanderführt, wie sie selbst der Barock kaum überboten hat.

b) TAFEL 125

Ehrengrab des Seligen Erminold in der Benediktinerkirche zu Prüfening, Ausschnitt

Das Hochgrab des Sel. Erminold (des 1121 verstorbenen ersten Abtes von Prüfening) ist nach den Urkunden 1283 errichtet worden, und es besteht, wie schon von Otto Schmitt mit Recht hervorgehoben wurde, kein Anlaß, die Identität dieses beglaubigten Werkes mit dem noch heute bestehenden Denkmal, das unserem Meister seinen Namen gegeben hat, zu bezweifeln (so auch G. Lill). Die Abbildung des Kopfes, die wir geben, gestattet die Feststellung, daß diejenigen Stileigentümlichkeiten, die in der Behandlung des Gewandes und in der Komposition der ganzen Gestalt hervortreten, auch für die Durchbildung der kleinsten Einzelheiten bestimmend sind, daß Locken, Augen, Wangen und Stirnknochen mit ebenderselben fanatischen Energie modelliert erscheinen, wie jene Faltengebirge, unter denen der Körper der Verkündigungsmaria gleichsam zu versinken schien. –

Nicht ganz mit Unrecht hat Schinnerer auf die Verwandtschaft aufmerksam gemacht, die die Werke des Erminoldmeisters einerseits mit den Skulpturen am Westportal des Basler Münsters, andererseits mit der Plastik des Heiligen Grabes zu Konstanz verbindet, und insbesondre auf die wirklich sehr bedeutende Übereinstimmung zwischen den beiden Verkündigungsmarien hingewiesen, die in der Tat geeignet ist, einen Zusammenhang der Regensburger Arbeiten mit den Konstanzer wahrscheinlich zu machen. Zwar daß die Statuen des Heiligen Grabes als eigenhändige Jugendwerke des Erminoldmeisters zu gelten hätten, wird angesichts ihrer mäßigen Qualität kaum zuzugeben sein, allein wohl könnten sie die Vorstufe seines Stiles bezeichnen: die Skulpturen des Heiligen Grabes stehen, wie besonders von R. Busch hervorgehoben wurde, in engem Zusammenhang mit den in der Anmerkung zu Tafel 123 erwähnten Mainzer Aposteln (die ihrerseits als eine späte und etwas provinzielle Weiterbildung des von dem großen Naumburger in Mainz inaugurierten Stils betrachtet werden können), und es wäre wohl möglich, daß Buschs Annahme, der Meister des Seligen Erminold könnte ein jüngeres Mitglied eben der Mainzer Werkstatt gewesen sein, aus der ein wenig früher der Meister des Konstanzer Grabes hervorgegangen wäre, zu Recht besteht. Allein Busch scheint zu weit zu gehen, wenn er die Konstanzer und Regensburger Arbeiten ausschließlich von Mainz

ableitet. Denn es ist kaum zu verkennen, daß der Mainzer Stil auf seiner Wanderung nach dem Süden doch vieles aus der Straßburger Überlieferung in sich aufgenommen hat, wobei nicht nur an die Hervorbringung der Lettnerwerkstatt, sondern auch an die Arbeiten der älteren Schule zu denken ist: die Konstanzer Verkündigungsmaria z. B., die der des Erminoldmeisters so ähnlich ist, erweist sich geradezu als eine Weiterbildung der heute im Frauenhaus befindlichen und durch die Beifügung eines Totenkopfes entstellten Figur, die das erste deutsche Beispiel einer großplastischen „Maria Annunziata" darstellt, und von der (wie Otto Schmitt bemerkte) auch die Verkündigungsmaria des Münsters zu Überlingen – vielleicht ein Werk des Meisters der Freiburger Innenmadonna – in letzter Linie abzuleiten ist; und ähnliche Erscheinungen, wie in Konstanz und Regensburg, sind auch in zweifellos von Straßburg abhängigen Zentren, wie Basel und selbst Freiburg (Apostel im Langhaus, Außenmadonna des Westportals) zu finden. So wird man sich denn eher vorstellen dürfen, daß die Werke des Erminoldmeisters das letzte und großartigste Endprodukt einer ganzen Stilströmung darstellen, die sich von Mainz über Straßburg in südöstlicher Richtung verbreitete, wobei sie – nach Straßburg erst Basel und dann Konstanz passierend – zunächst mehr eine malerische Lockerung und technische Vergröberung der alten Kunstweise, als die zielbewußte Verwirklichung einer neuen im Gefolge hatte, bis die geniale Konsequenz und Strenge des großen Regensburgers die provinziell modifizierte Klassik zu einer scharf geprägten Antiklassik umwandelte.
Mit den historischen und chronologischen Umständen ließe sich diese (zunächst freilich nur hypothetische) Konstruktion insofern gut vereinigen, als nichts dagegen spricht, die Konstanzer Arbeiten um 1270 entstanden zu denken (so auch R. Busch), und als die Berufung eines westlich geschulten Meisters nach Regensburg – wo erst der Beginn des Domneubaus nach dem Brande vom 20. April 1273 der plastischen Tätigkeit neue Impulse gab – durchaus nichts Unwahrscheinliches an sich hat.

Literatur. B. Riehl, a. a. O., besonders Donautal, S. 116 ff.; A. Seyler, a. a. O., S. 64 ff.; J. Schinnerer, a. a. O., S. 42 ff.; O. Schmitt, Städeljahrbuch, l. c., S. 138/39; Ph. M. Halm, Münchner Jahrb. d. bild. Kunst, XI, 1921, Heft 3/4, S. 7; H. Kieslinger (Kunstchronik N. F. XXXIV, S. 130 ff.) versuchte, die vier dem Erminoldmeister mit einiger Sicherheit zuzuschreibenden Werke (außer den hier abgebildeten kommt nur der Petrus des Regensburger Ulrichmuseums in Betracht) um ein weiteres zu vermehren; doch hat G. Lill (Cicerone XVI, 1924, S. 319 ff.) mit Recht dagegen Einspruch erhoben; R. Busch, a. a. O.

ORTSVERZEICHNIS

Andernach, Liebfrauenkirche. Tympanon. S. 121, Taf. 56
Augsburg, Dom. Bronzetüren. S. 78, Taf. 8
Bamberg, Dom. Chorschranken. S. 131, Taf. 67, 71—73
— Dom. Verkündigung. S. 131, Taf. 68, 69
— Dom. Gnadenpforte. S. 131, Taf. 70
— Dom. Adamspforte. S. 135, Taf. 74—76
— Dom. Heimsuchungsgruppe. S. 135, Taf. 77, 78
— Dom. Reiter. S. 135, Taf. 79
— Dom. Fürstenportal. S. 135, Taf. 80—84
Basel, Münster. Galluspforte. S. 128, Taf. 65, 66
Berlin, Deutsches Museum. Emporenbrüstung aus Gröningen. S. 97, Taf. 30, 32a
— Deutsches Museum. Propheten aus Trier. S. 160, Taf. 109
Braunschweig, Dom. Kruzifix. S. 94, Taf. 25a, 26
— Dom. Grabmal Heinrichs des Löwen. S. 109, Taf. 46
Cöln, Diözesanmuseum. Kruzifix aus Erp. S. 95, Taf. 25b
— Kunstgewerbemuseum. Tympanon aus St. Pantaleon. S. 118, Taf. 53
— St. Marien im Kapitol. Grabstein der Plektrudis. S. 119, Taf. 54
— St. Marien im Kapitol. Madonna. S. 120, Taf. 55a
— Schnütgenmuseum. Abtskathedra aus Siegburg. S. 117, Taf. 52
— Schnütgenmuseum. Madonna. S. 123, Taf. 57
Dresden, Altertümermuseum. Madonna aus Otzdorf. S. 90, Taf. 21
Enger, Stiftskirche. Grabplatte Widukinds. S. 83, Taf. 14
Erfurt, Dom. Kerzenträger. S. 95, Taf. 27, 28
— Dom. Altaraufsatz. S. 97, Taf. 29
Essen, Münsterschatz. Madonna. S. 73, Taf. 1
Frankfurt, Privatbesitz. Jungfrau aus Friedberg. S. 146, Taf. 90b
Frauenroth, Klosterkirche. Grabstein des Grafen von Botenlauben. S. 162, Taf. 111
Freckenhorst, Stiftskirche. Taufstein. S. 85, Taf. 16
Freiberg, Marienkirche. Goldene Pforte. S. 105, Taf. 42—44
Freiburg, Münster. Innere Portalmadonna. S. 169, Taf. 122a
Freudenstadt, Stadtkirche. Lesepult. S. 98, Taf. 31, 32b
Gernrode, Stiftskirche. Skulpturen der heiligen Grabkapelle. S. 87. Taf. 18, 19b, 20a
Gustorf, Pfarrkirche. Anbetung. S. 115, Taf. 51
Halberstadt, Dom. Triumphkreuz. S. 104, Taf. 40

Halberstadt, Liebfrauenkirche. Chorschrankenreliefs. S. 102, Taf. 37–39
Hecklingen, Benediktinerkirche. Engel. S. 105, Taf. 41
Hildesheim, Dom. Bernwardstüren. S. 74, Taf. 3, 4, 5, 19a, Textabb. XIc
— Dom. Bernwardssäule. S. 77, Taf. 6, 7
— Dom. Taufkessel. S. 110, Taf. 47, 48
— Domschatz. Bernwardskreuz. S. 73, Taf. 2
— St. Godehard. Tympanon. S. 101, Taf. 36a
— St. Michael. Chorschrankenreliefs. S. 99, Taf. 33–35
Horn, Externsteine. S. 84, Taf. 15
Konstanz, Münster. Skulpturen vom hl. Grab. S. 173, Taf. 123
Limburg, Stiftskirche. Taufstein. S. 126, Taf. 61
Lüttich, Museum. Sog. Madonna des Dom Rupert. S. 114, Taf. 50
Magdeburg, Dom. Grabplatte Friedrichs v. Wettin. S. 92, 94, Taf. 23a, 24
— Dom. Grabplatte des Erzbischofs Wichmann oder Ludolf. S. 93, Taf. 23b
— Dom. Hlg. Mauritius. S. 143, Taf. 87
— Dom. Törichte Jungfrauen. S. 143, Taf. 88, 89
— Reiterdenkmal auf dem Alten Markt. S. 141, Taf. 86
Mainz, Dom. Grabstein des Erzbischofs Siegfried von Eppstein. S. 138, Taf. 85
— Domkreuzgang. Das Jüngste Gericht. S. 147, Taf. 91
— Domkreuzgang. Bruchstücke vom ehemaligen Ostlettner. S. 158, Taf. 107, 108
— Fuststraße. Madonna. S. 145, Taf. 90a
Marburg, Elisabethkirche. Madonna. S. 171, Taf. 122b
Merseburg, Dom. Grabplatte Rudolfs von Schwaben. S. 82, Taf. 13
Metz, Kathedrale. Relief am Liebfrauenportal. S. 157, Taf. 106
Minden, Domschatz. Madonna. S. 123, Taf. 58
Münster, Dom. Apostel. S. 124, Taf. 59
— Dom. Türsturzreliefs. S. 125, Taf. 60
— Dom. Laurentius und Magdalena. S. 128, Taf. 63, 64
— Landesmuseum. Weibliche Heilige. S. 80, Taf. 10a
Naumburg, Dom. Reliefs des Westlettners. S. 148, Taf. 92–94
— Dom. Stifterstatuen. S. 151, Taf. 95–103
— Dom. Kreuzigungsgruppe. S. 155, Taf. 104, 105
Nowgorod, Sophienkathedrale. Bronzetür. S. 91, Taf. 22
Nürnberg, Germanisches Museum. Grabplatte des Grafen Heinrich III. von Sayn. S. 126, Taf. 62
Paderborn, Diözesanmuseum. Madonna des Bischofs Imad. S. 79, Taf. 9
— Dom. Reliefs an der Südwand. S. 161, Taf. 110
— Dom. Portalmadonna. S. 120, Taf. 55b

Prüfening, Benediktinerkirche. Ehrengrab des Sel. Erminold. S. 177, Taf. 125
Quedlinburg, Schloßkirche. Grabstein der Äbtissin Beatrix. S. 89, Taf. 20b
Regensburg, Dom. Verkündigung. S. 175, Taf. 124
— St. Emmeram. Hlg. Dionysius. S. 81, Taf. 10c
— St. Jakob. Tympanon. S. 101, Taf. 36b
Riesenbeck, Dorfkirche. Grabrelief der Reinheldis. S. 85, Taf. 17
Straßburg, Münster. Ecclesia. Synagoge. S. 163, Taf. 112, 113
— Münster. Tympanon. S. 163, Taf. 114
— Münster. Weltgerichtspfeiler. S. 163, Taf. 115, 116
— Münster. Apostel vom ehemaligen Lettner. S. 166, Taf. 117–119
— Münster. Herr der Welt. Törichte Jungfrauen. S. 167, Taf. 120, 121
Trier, Provinzialmuseum. Tympanonrelief vom Neutor. S. 113, Taf. 49
Wechselburg, Schloßkirche. Triumphkreuz. S. 107, Taf. 45
Werden, Abteikirche. Weibliche Heilige. S. 80, Taf. 10b
— Abteikirche. Kruzifix. S. 81, Taf. 11, 12

VERZEICHNIS DER TEXTTAFELN

Seite

I HALLE, Provinzialmuseum
Reitergrabstein aus Hornhausen 1

II HAMBURG, Museum für Kunst und Gewerbe
Byzantinische Elfenbeinmadonna 10

III HALBERSTADT, Domschatz
Byzantinische Silberschale 12

IV FERRARA, Dom
Portalskulpturen 26

V ARLES, St. Trophîme
Statuenpfeiler des Kreuzganges 32

VI CHARTRES, Kathedrale
Portalskulpturen der Westfassade 36

VII CHARTRES, Kathedrale
Trumeaufigur vom Mittelportal des nördlichen Querschiffs 38

VIII REIMS, Kathedrale
Tragfigur an der Westfassade 44

IX REIMS, Kathedrale
Königsfigur vom nördlichen Querschiff 48

X AMIENS, Kathedrale
„Vierge dorée“ 66

XIa WEIMAR, Schloßmuseum
Elfenbeinrelief: Christus gen Himmel fahrend 74

XIb METZ, Museum
Elfenbeinrelief: Kreuzigung 74

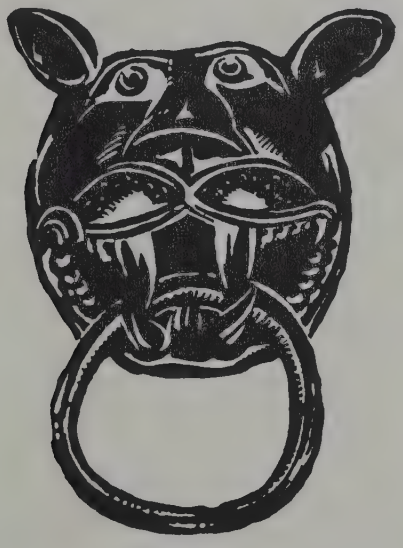
XIc HILDESHEIM, Dom
Bernwardstüren. Christus gen Himmel fahrend 74

XII HOLKHAMHALL, Lord Leicester
Miniatur: Verkündigung 134

KWV

ERWIN PANOFSKY

DIE DEUTSCHE PLASTIK DES ELFTEN BIS DREIZEHNTEN JAHRHUNDERTS



MUENCHEN
KURT WOLFF VERLAG

PRINTED IN GERMANY

MIT 137 TAFELN IN LICHTDRUCK

1.—3. Tausend / Der Druck des Textes erfolgte im Jahre 1924 durch das Bibliographische Institut in Leipzig / Die Lichtdrucktafeln druckte die Graphische Kunstanstalt Ganymed in Berlin / Einband und Titel zeichnete Emil Preetorius /
Copyright 1924 by Kurt Wolff Verlag A.-G., München

DIE DEUTSCHE PLASTIK
DES ELFTEN BIS DREIZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VERZEICHNIS DER BILDTAFELN

Das Material ist, wenn nichts anderes angegeben, Stein; wo mehrere Abbildungen auf einer Tafel vereinigt sind, bezeichnet „a“ die links oder oben stehende Abbildung.

1 ESSEN, Münsterschatz
Madonna

2 HILDESHEIM, Domschatz
Silbernes Bernwardskreuz

3 HILDESHEIM, Dom
Bronzetüren des Hlg. Bernward

4 HILDESHEIM, Dom
Anbetung der Könige. Relief von den Bernwardstüren

5 HILDESHEIM, Dom
Christus vor Pilatus. Relief von den Bernwardstüren

6 HILDESHEIM, Dom
Bronzener Osterleuchter. Oberer Abschnitt

7 HILDESHEIM, Dom
Bronzener Osterleuchter. Die Verklärung Christi

8 AUGSBURG, Dom
Bronzetüren

9 PADERBORN, Diözesanmuseum
Madonna des Bischofs Imad

10a MÜNSTER, Provinzialmuseum
Weibliche Heilige

10b WERDEN, Abteikirche
Zwei weibliche Heilige

10c REGENSBURG, St. Emmeram
Der Heilige Dionysius

11 WERDEN, Abteikirche
Bronzenes Kruzifix

12 WERDEN, Abteikirche
Bronzenes Kruzifix. Teilaufnahme

13 MERSEBURG, Dom
Grabplatte des Gegenkönigs Rudolf v. Schwaben

14 ENGER, Stiftskirche
Grabplatte Widukinds

15 HORN
Externstein-Relief

16 FRECKENHORST, Stiftskirche
Taufstein

17 RIESENBECK
Grabrelief der Reinheldis

18 GERNRODE, Stiftskirche
Westwand des Heiligen Grabes

19a HILDESHEIM, Dom
Bernwardstüren. Ausschnitt aus dem Zuführungs-Relief

19b GERNRODE, Stiftskirche
Christus von der Nordwand des Heiligen Grabes

20a GERNRODE, Stiftskirche
Weibliche Figur (Magdalena?) aus der Nordwand des Heiligen Grabes

20b QUEDLINBURG, Schloßkirche
Grabstein der Abtissin Beatrix

21 DRESDEN, Altertümermuseum
Madonna aus Otzdorf

22 GROSS-NOWGOROD, Sophienkathedrale
Bronzetür

23a MAGDEBURG, Dom
Grabplatte des Erzbischofs Friedrich v. Wettin

23b MAGDEBURG, Dom
Grabplatte des Erzbischofs Wichmann oder Ludolf

24 MAGDEBURG, Dom
Grabplatte des Erzbischofs Friedrich v. Wettin. Teilaufnahme

25a BRAUNSCHWEIG, Dom
Kruzifix des Imerward

25b CÖLN, Diözesanmuseum
Kruzifix aus Erp

26 BRAUNSCHWEIG, Dom
Kruzifix des Imerward. Teilaufnahme

27 ERFURT, Dom
Kerzenträger

28 ERFURT, Dom
Detail vom Untersatz des Kerzenträgers

29 ERFURT, Dom
Altaraufsatz

30 BERLIN, Deutsches Museum
Emporenbrüstung aus der Klosterkirche zu Gröningen

31 FREUDENSTADT, Stadtkirche
Lesepult

32a BERLIN, Deutsches Museum
Emporenbrüstung aus der Klosterkirche zu Gröningen. Teilaufnahme

32b FREUDENSTADT, Stadtkirche
Lesepult. Teilaufnahme

33 HILDESHEIM, St. Michael
Chorschranken des Westchors.
Apostel

34 HILDESHEIM, St. Michael
Chorschranken des Westchors. Teilstück der oberen Arkade

35 HILDESHEIM, St. Michael
Chorschranken des Westchors.
Madonna

36a HILDESHEIM, St. Godehard
Tympanon des Nordportals

36b REGENSBURG, St. Jakob
Tympanon des Nordportals

37 HALBERSTADT, Liebfrauenkirche
Südliche Chorschranke. Christus

38 HALBERSTADT, Liebfrauenkirche
Nördliche Chorschranke. Kopf des Apostels Andreas

39 HALBERSTADT, Liebfrauenkirche
Nördliche Chorschranke.
Apostel

40 HALBERSTADT, Dom
Triumphkreuzgruppe

41 HECKLINGEN, Benediktinerkirche. Zwei Engel von den Langhausarkaden

42 FREIBERG, Marienkirche
Goldene Pforte

43 FREIBERG, Marienkirche
Goldene Pforte. Teilaufnahme

44 FREIBERG, Marienkirche
Goldene Pforte. Madonna aus dem Tympanon

45 WECHSELBURG, Schloßkirche
Triumphkreuzgruppe

46 BRAUNSCHWEIG, Dom
Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gattin Mathilde

47 HILDESHEIM, Dom
Bronzener Taufkessel

48 HILDESHEIM, Dom
Bronzener Taufkessel. Teilaufnahme

49 TRIER, Provinzialmuseum
Relief vom Neutor

50 LÜTTICH, Museum
Sog. Madonna des Dom Rupert

51 GUSTORF, Pfarrkirche
Anbetung der Hirten und Könige und Verkündigung an die Hirten

52 CÖLN, Schnütgenmuseum
Lehnenbekrönung einer Abtskathedra aus Siegburg

53 CÖLN, Kunstgewerbemuseum
Tympanon aus St. Pantaleon

54 CÖLN, St. Marien im Kapitol
Grabstein der Plektrudis. Teilaufnahme

55a CÖLN, St. Marien im Kapitol
Madonna

55b PADERBORN, Dom
Madonna vom Paradiesesportal

56 ANDERNACH, Liebfrauenkirche
Tympanon des Südportals

57 CÖLN, Schnütgenmuseum
Madonna

58 MINDEN, Domschatz
Madonna

59 MÜNSTER, Dom
Zwei Apostel aus der Vorhalle

60 MÜNSTER, Dom
Türsturzrelief der Vorhalle

61 LIMBURG, St. Georg
Taufstein

62 NÜRNBERG, Germanisches Museum
Grabplatte des Grafen Heinrich III. von Sayn

63 MÜNSTER, Dom
Heiliger Laurentius und Heilige Magdalena

64 MÜNSTER, Dom
Heiliger Laurentius. Teilaufnahme

65 BASEL, Münster
Galluspforte

66 BASEL, Münster
Galluspforte. Die Evangelisten Markus und Lukas

67 BAMBERG, Dom
Südliche Chorschranke des Georgenchors. Drei Apostelpaare

68 BAMBERG, Dom
Verkündigung

69 BAMBERG, Dom
Verkündigung. Teilaufnahme

70 BAMBERG, Dom
Tympanon der Gnadenpforte

71 BAMBERG, Dom
Nördliche Chorschranke des Georgenchors. Prophetenpaar

72 BAMBERG, Dom
Nördliche Chorschranke des Georgenchors. Jonas und Hosea

73 BAMBERG, Dom
Nördliche Chorschranke. Kopf des Hosea

74 BAMBERG, Dom
Adamspforte. Linkes Gewände

75 BAMBERG, Dom
Adamspforte. Kopf Kaiser Heinrichs II.

76 BAMBERG, Dom
Adamspforte. Rechtes Gewände

77 BAMBERG, Dom
Heimsuchungsgruppe

78 BAMBERG, Dom
Kopf der Elisabeth

79 BAMBERG, Dom
Der Reiter

80 BAMBERG, Dom
Fürstenportal. Linkes Gewände

81 BAMBERG, Dom
Fürstenportal. Linkes Gewände. Die drei äußeren Paare

82 BAMBERG, Dom
Fürstenportal. Ecclesia

83 BAMBERG, Dom
Fürstenportal. Rechtes Gewände. Die vier äußeren Paare

84 BAMBERG, Dom
Fürstenportal. Abraham

85 MAINZ, Dom
Grabstein des Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein

86 MAGDEBURG
Reiterdenkmal auf dem Alten Markt

87 MAGDEBURG, Dom
Der Heilige Mauritius

88 MAGDEBURG, Dom
Zwei Törichte Jungfrauen

89 MAGDEBURG, Dom
Kopf einer Klugen Jungfrau

90a MAINZ
Madonna an einem Hause der Faustraße

90b FRANKFURT, Privatbesitz
Jungfrau aus Friedberg

91 MAINZ, Domkreuzgang
Die Seligen und Verdammten aus dem Jüngsten Gericht

92 NAUMBURG, Dom
Reliefzone des Westlettners

93 NAUMBURG, Dom
Das Abendmahl

94 NAUMBURG, Dom
Das Abendmahl. Ausschnitt

95 NAUMBURG, Dom
Ekkehard und Uta

96 NAUMBURG, Dom
Kopf der Uta

97 NAUMBURG, Dom
Linke Hand der Uta

98 NAUMBURG, Dom
Gepa

99 NAUMBURG, Dom
Dietrich

100 NAUMBURG, Dom
Gerburg

101 NAUMBURG, Dom
Hermann und Regelindis

102 NAUMBURG, Dom
Regelindis. Teilaufnahme

103 NAUMBURG, Dom
Timo und Wilhelm

104 NAUMBURG, Dom
Kruzifixus im Eingang des Westchorlettners

105 NAUMBURG, Dom
Johannes aus der Kreuzigungsgruppe im Eingang des Westlettners

106 METZ, Kathedrale
Relieffragment am Liebfrauenportal

107 MAINZ, Domkreuzgang
Tragfigur vom ehemaligen Ostlettner

108 MAINZ, Domkreuzgang
Kopf vom ehemaligen Ostlettner

109 BERLIN, Deutsches Museum
Propheten vom Hauptportal der Liebfrauenkirche zu Trier

110 PADERBORN, Dom
Reliefs an der südlichen Außenwand des Ostquerschiffs

111 FRAUENROTH, Klosterkirche
Grabstein des Grafen Otto von Botenlauben und seiner Gattin Beatrix

112 STRASSBURG, Münster
Ecclesia

113 STRASSBURG, Münster
Synagoge

114 STRASSBURG, Münster
Tympanon des südlichen Querschiffsportals

115 STRASSBURG, Münster
Die Evangelisten Matthäus und Johannes vom Weltgerichtspfeiler

116 STRASSBURG, Münster
Der Kreuzesengel vom Weltgerichtspfeiler. Teilaufnahme

117 STRASSBURG, Frauenhaus
Apostel vom ehemaligen Lettner

118 STRASSBURG, Frauenhaus
Apostel vom ehemaligen Lettner

119 STRASSBURG, Frauenhaus
Apostel vom ehemaligen Lettner. Teilaufnahme

120 STRASSBURG, Münster
Herr der Welt und drei Törichte Jungfrauen

121 STRASSBURG, Münster
Zwei Törichte Jungfrauen

122a FREIBURG, Münster
Innere Portalmadonna

122b MARBURG, Elisabethkirche
Madonna im Tympanon des Westportals

123 KONSTANZ, Münster
Skulpturen vom Heiligen Grab

124 REGENSBURG, Dom
Verkündigung

125 PRÜFENING, Benediktinerkirche
Ehrengrab des Seligen Erminold. Teilaufnahme

BILDTAFELN

1

ESSEN, MÜNSTERSCHATZ

Madonna. Vergoldetes Silberblech mit Emailleeinlage auf Holzkern. Anf. XI. Jahrh. Phot. Beumers, Düsseldorf.

2

HILDESHEIM, DOMSCHATZ

Silbernes Bernwardskreuz. Etwa 1007.
Phot. Bödeker, Hildesheim.

REXIVDEORV

3

HILDESHEIM, DOM

Bronzetüren des Hl. Bernward. Vermutlich 1008—1015. Phot. Bödeker, Hildesheim.

4

HILDESHEIM, DOM

Anbetung der Könige, Relief von den Bernwardstüren. Vermutlich 1008—1015. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

5

HILDESHEIM, DOM

Christus vor Pilatus, Relief von den Bernwardstüren. Vermutlich 1008—1015. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

6

HILDESHEIM, DOM

Bronzener Osterleuchter, Oberer Abschnitt. Etwa 1015—1022. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

7

HILDESHEIM, DOM

Bronzener Osterleuchter, Die Verklärung Christi. Etwa 1015—1022. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

8

AUGSBURG, DOM

Bronzetüren. Nach Mitte XI. Jahrh.
(mit etwas jüngeren Ergänzungen).
Phot. Folkwang-Verlag, Darmstadt.

9

PADERBORN, DIÖZESANMUSEUM

Madonna des Bischofs Imad. Holz (früher mit Goldblech-Überzug). Etwa 1055—1060. Phot. Diözesanmuseum, Paderborn.

10

a) MÜNSTER IN WESTF., LANDESMUSEUM
Weibliche Heilige. Etwa 1070—1075. Phot. Dr. Burkhard Meier, Berlin.

b) WERDEN A. D. RUHR, ABTEIKIRCHE
Zwei weibliche Heilige. Zwischen 1066 und 1081. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

c) REGENSBURG, ST. EMMERAM
Der Hl. Dionysius. Um 1060. Phot. Dassel, Regensburg.

GALLIA TRANSLATO GE IIT HVC QVEMTRIN

11

WERDEN A. D. RUHR, ABTEIKIRCHE
Bronzenes Kruzifix. Wohl letztes Viertel XI. Jahrh.
Phot. Dr. Wilhelm-Kästner, Essen.

12

WERDEN A. D. RUHR, ABTEIKIRCHE

Bronzenes Kruzifix (Teilaufnahme). Wohl letztes Viertel XI. Jahrh. Phot. Dr. Wilhelm-Kästner, Essen.

13

MERSEBURG, DOM

Grabplatte des Gegenkönigs Rudolf v. Schwaben. Bronze. Um 1080. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

REX XXX IOHS
HORANDUS SECRETO CONDITUR IN TUMULO
QUAM CERTUM HIC SACRA DICTIMA BELLI
CONSILIO

14

ENGER IN WESTF., STIFTSKIRCHE

Grabplatte Widukinds. Stuck auf Sandsteinplatte. Um 1100. Aus dem Inventarwerk der Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen.

15

HORN (LIPPE-DETMOLD)
Externstein-Relief. Um 1115. Phot. Kunstgeschichtlich. Seminar, Marburg.

16

FRECKENHORST IN WESTF., STIFTSKIRCHE

Taufstein vom Jahre 1129. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

17

RIESENBECK, DORFKIRCHE

Grabrelief der Reinheldis (nach Gipsabguß). Etwa 1130—1135.
Phot. Christoph Müllers Photographischer Verlag, Nürnberg.

18

GERNRODE, STIFTSKIRCHE

Westwand des Heiligen Grabes. Mittelfigur Stuck, Randreliefs Kalkstein, Profile größtenteils Sandstein. Vermutlich um 1100. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

19

a) HILDESHEIM, DOM

Bernwardstüren, Ausschnitt aus dem Zuführungs-Relief. Bronze.
Etwa 1007—1015. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

b) GERNRODE, STIFTSKIRCHE

Christus von der Nordwand des Heiligen Grabes.
Stuck. Um 1100. Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

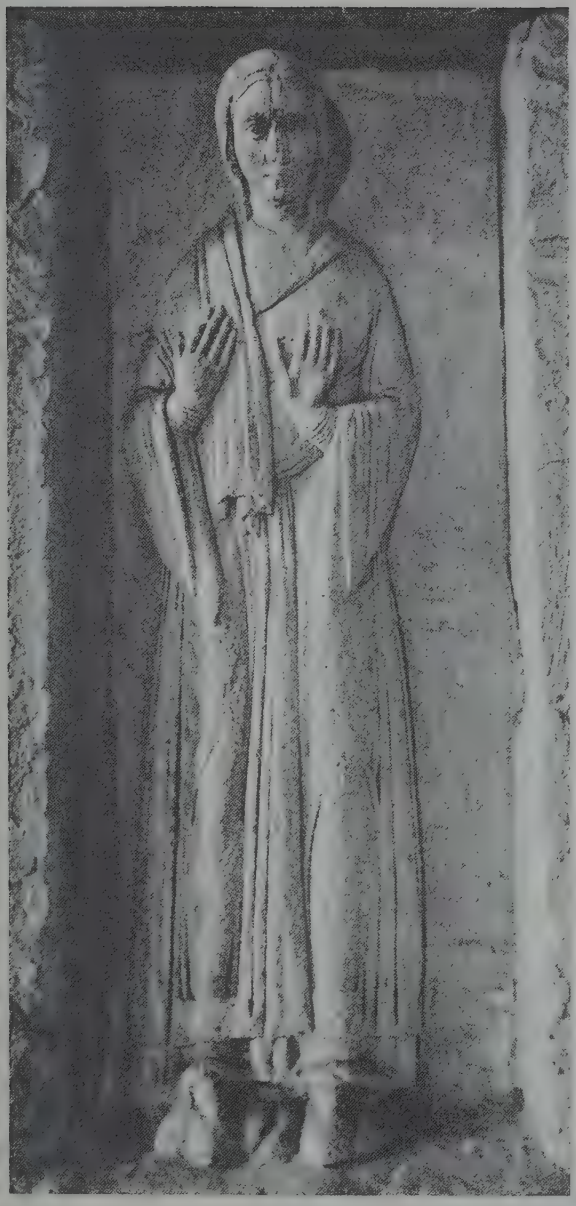
20

a) GERNRODE, STIFTSKIRCHE

Weibl. Figur (Maria Magdalena ?) aus der Westwand des Heiligen Grabes. Stuck. Um 1100. Phot. Kunstgesch. Seminar, Marburg.

b) QUEDLINBURG, SCHLOSSKIRCHE

Grabstein der Äbtissin Beatrix. Stuck. Um 1130. Phot. Kliche, Quedlinburg.



SVM ET OMEA
NOMO HILIER
CVM I M
HI PDVC IVE BEAT

21

DRESDEN, ALTERTÜMERMUSEUM
Madonna aus Otzdorf b. Döbeln. Holz. Mitte XII. Jahrh.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

22

GROSS-NOWGOROD, SOPHIENKATHEDRALE

Bronzetür, Teilaufnahme (nach Gipsabguß). 1152 –1156. Phot. Wasmuth, Berlin.

23

a) MAGDEBURG, DOM

Grabplatte des Erzbischofs Friedrich v. Wettin († 1152). Bronze. Kurz nach 1152. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

b) MAGDEBURG, DOM

Grabplatte des Erzbischofs Wichmann († 1192) oder Ludolf († 1205). Bronze. Um 1200. Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

24

MAGDEBURG, DOM

Grabplatte des Erzbischofs Friedrich v. Wettin (Teilaufnahme). Bronze. Kurz nach 1152. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

25

a) BRAUNSCHWEIG, DOM
Kruzifixus des Imerward. Holz. Wohl 1150 bis 1160.
Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

b) CÖLN, DIÖZESANMUSEUM
Kruzifix aus Erp. Holz. Etwa 1070—1080.
Phot. Kunstgewerbemuseum Cöln.

26

BRAUNSCHWEIG, DOM

Kruzifixus des Imerward (Teilaufnahme). Holz. Um 1160 (?).
Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

27

ERFURT, DOM

Kerzenträger. Bronze. Um 1160. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

28

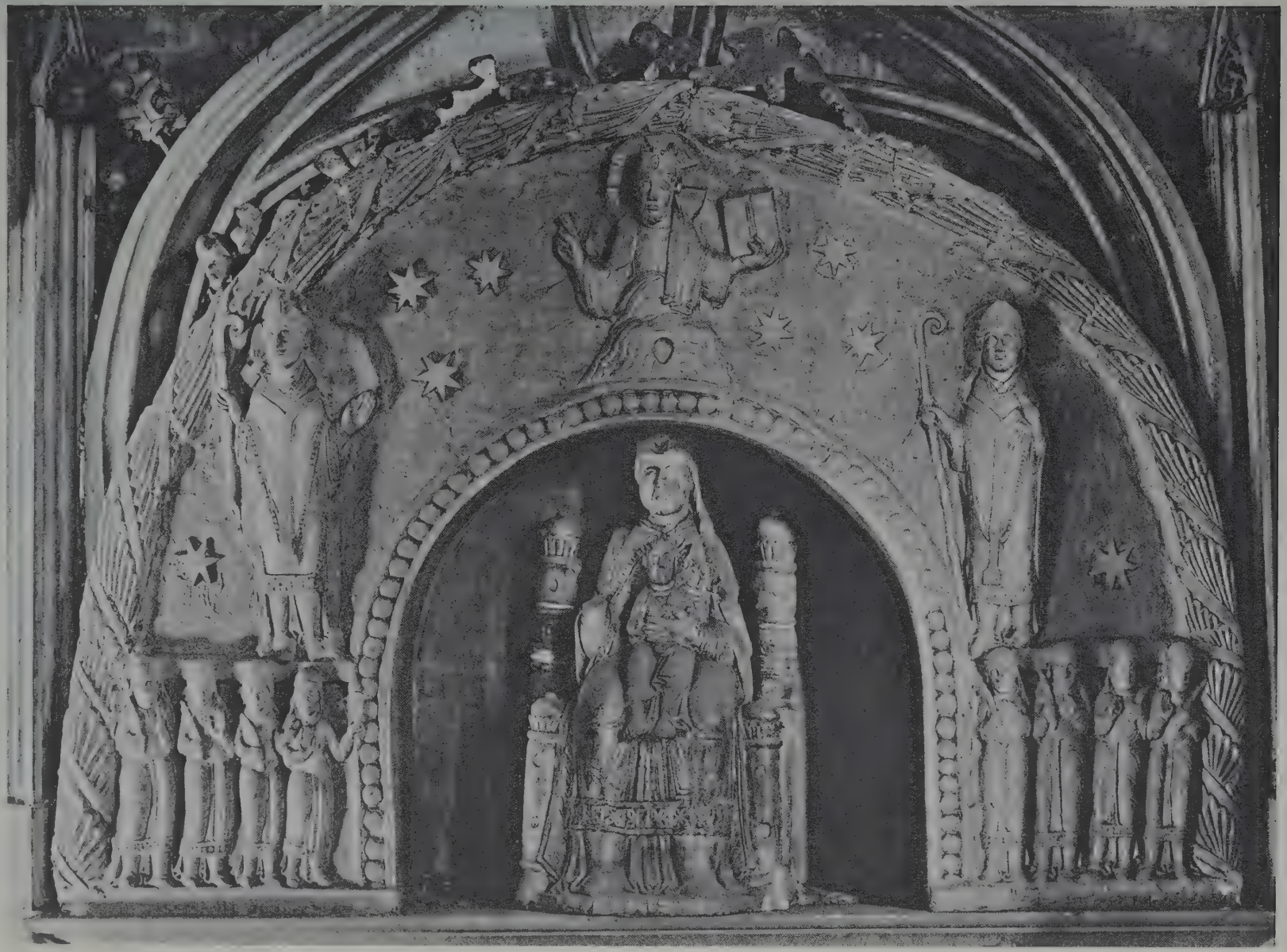
ERFURT, DOM

Detail vom Untersatz des Kerzenträgers. Bronze. Um 1160 oder etwas später. Phot. Ed. Bissinger, Erfurt.

29

ERFURT, DOM

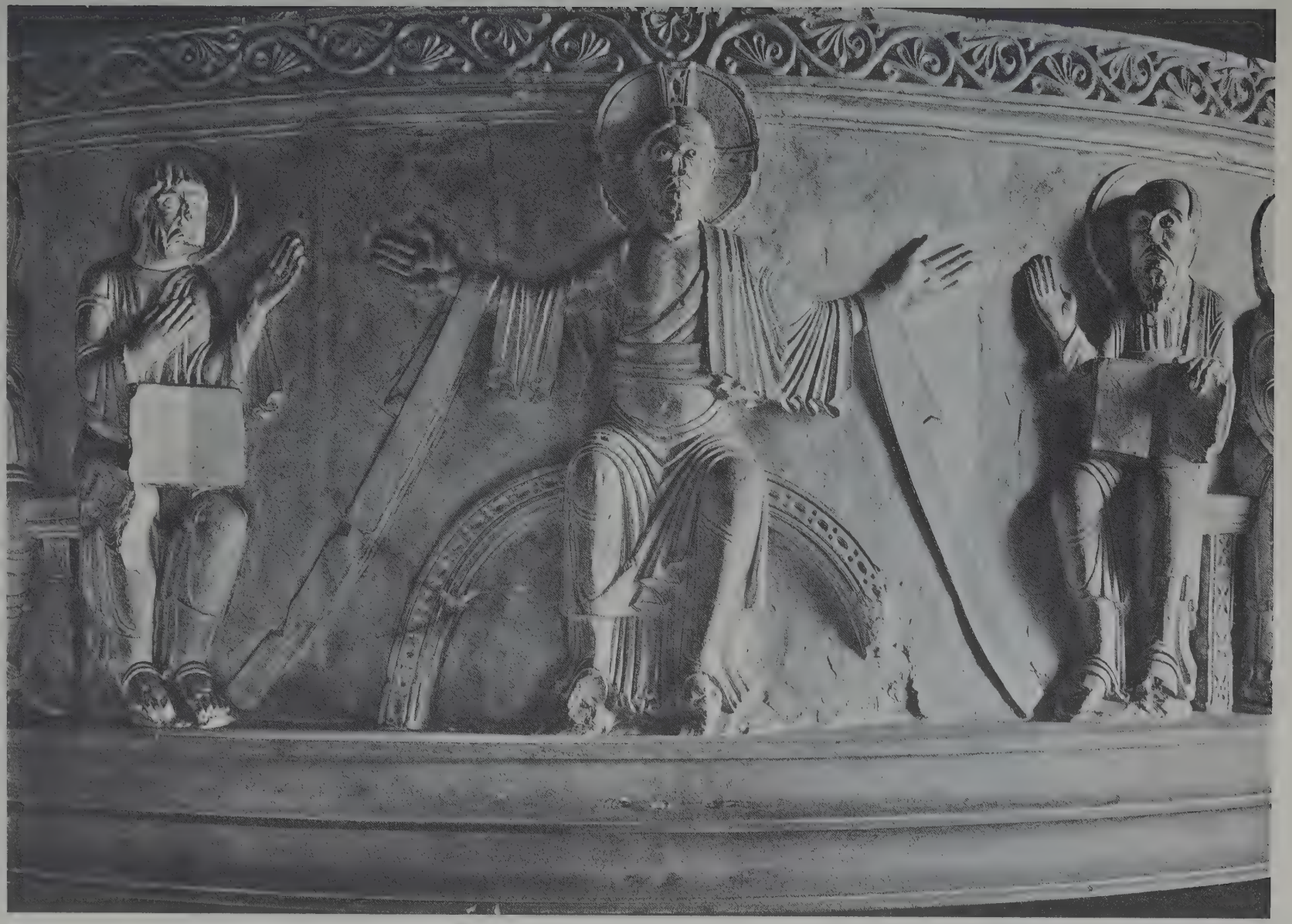
Altaraufsatz (vielleicht der ursprüngliche Hochaltar). Stuck. Um 1160. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.



30

BERLIN, DEUTSCHES MUSEUM

Emporenbrüstung aus der Klosterkirche zu Gröningen (mittlerer Teil). Stuck. Um 1170. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.



31

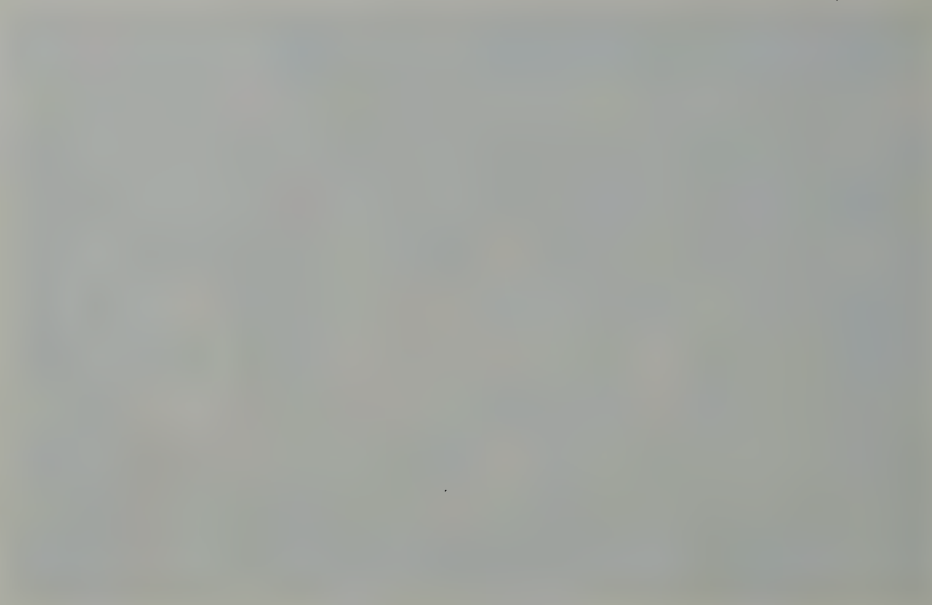
FREUDENSTADT, STADTKIRCHE

Lesepult. Holz. 3. Viertel XII. Jahrh. Phot. Württembergische Bildstelle, Stuttgart.

32

a) BERLIN, DEUTSCHES MUSEUM
Emporenbrüstung aus der Klosterkirche zu Gröningen (Teilaufnahme). Stuck. Um 1170. Phot. cand. phil. Erich Meyer, Berlin.

b) FREUDENSTADT, STADTKIRCHE
Lesepult (Teilaufnahme). Holz. 3. Viertel XII. Jahrh.
Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.



33

HILDESHEIM, ST. MICHAEL
Chorschranken des Westchors (Außenseite). Apostel.
Stuck. Ende XII. Jahrh. Phot. Bödeker, Hildesheim.

34

HILDESHEIM, ST. MICHAEL

Chorschranken des Westchors (Innenseite). Teilstück der oberen Arkade. Stuck. Ende XII. Jahrh. Phot. Bödeker, Hildesheim.

35

HILDESHEIM, ST. MICHAEL

Chorschranken des Westchors (Außenseite), Madonna (Teilaufnahme). Stuck. Ende XII. Jahrh. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

36

a) HILDESHEIM, ST. GODEHARD

Tympanon des Nordportals. Stuck. Um oder kurz nach 1200. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

b) REGENSBURG, ST. JAKOB

Tympanon des Nordportals, wohl 3. Viertel XII. Jahrh. oder etwas später. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

37

HALBERSTADT, LIEBFRAUENKIRCHE

Südliche Chorschranke, Christus. Stuck. Anf. XIII. Jahrh.
Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

38

HALBERSTADT, LIEBFRAUENKIRCHE

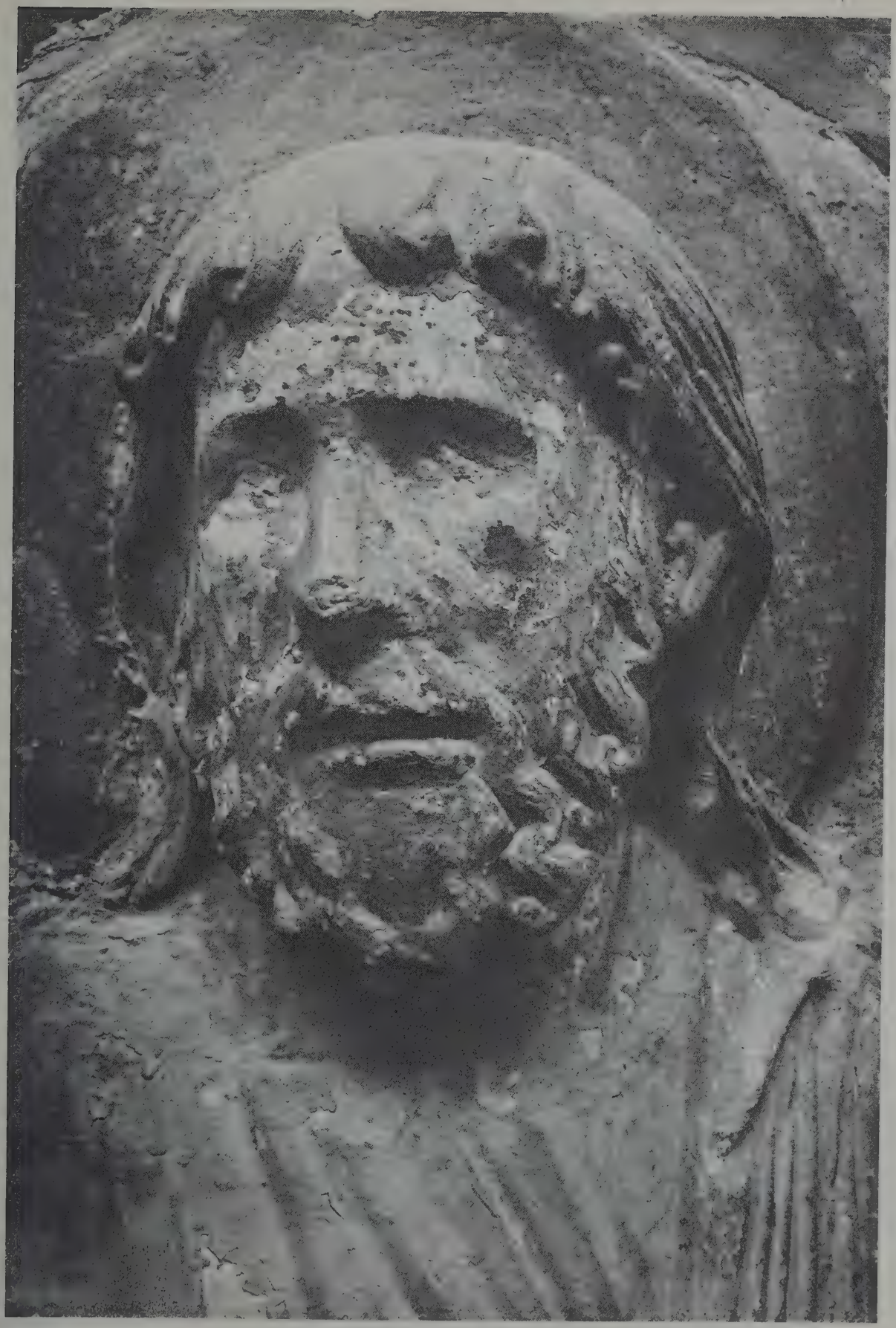
Nördliche Chorschranke, Kopf des Apostels Andreas. Anf. XIII. Jahrh. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

39

HALBERSTADT, LIEBFRAUENKIRCHE

Nördliche Chorschranke, Apostel. Stuck. Anf. XIII. Jahrh.

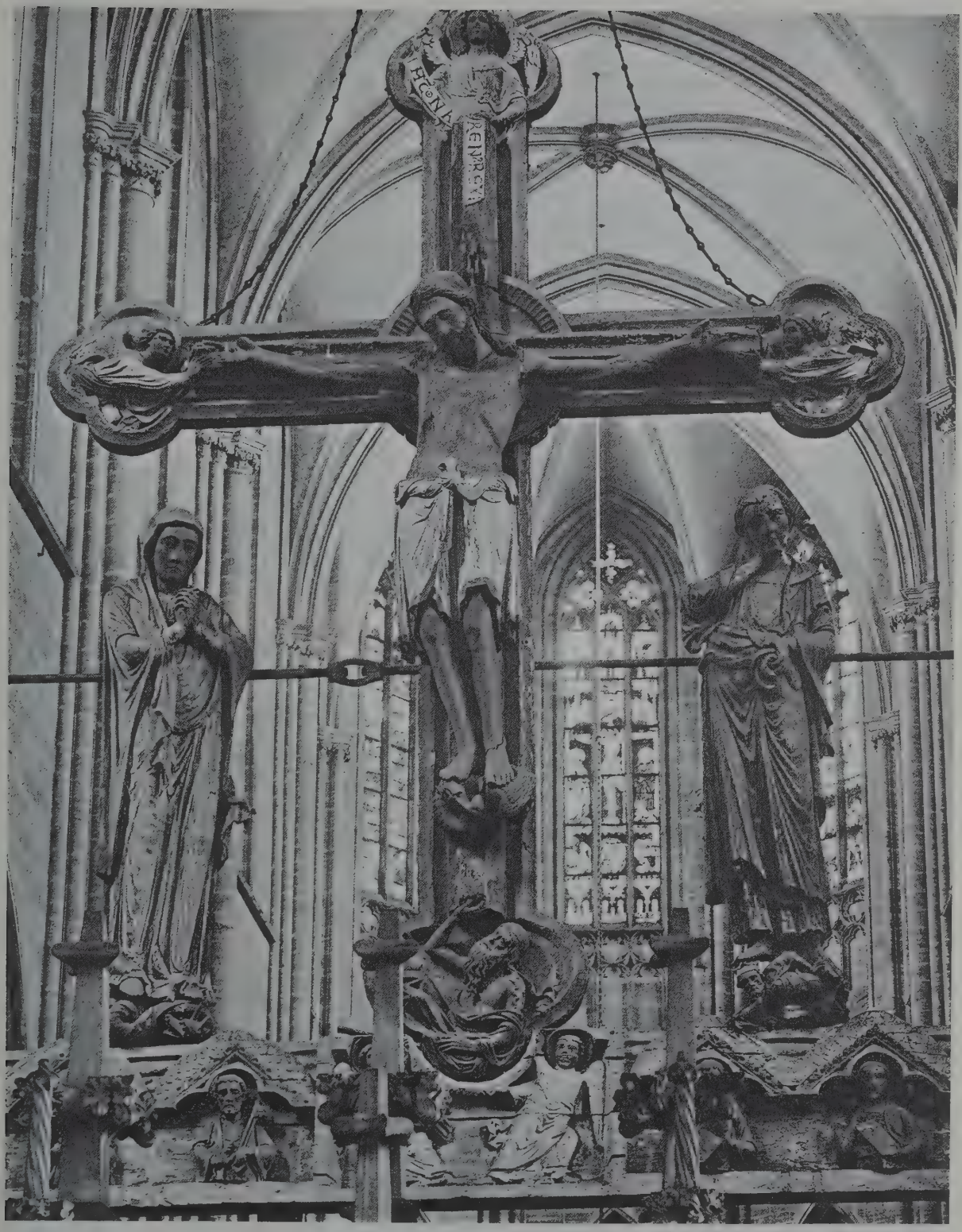
Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.



40

HALBERSTADT, DOM

Triumphkreuzgruppe. Holz. Um 1220. Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.


REINRETA

41

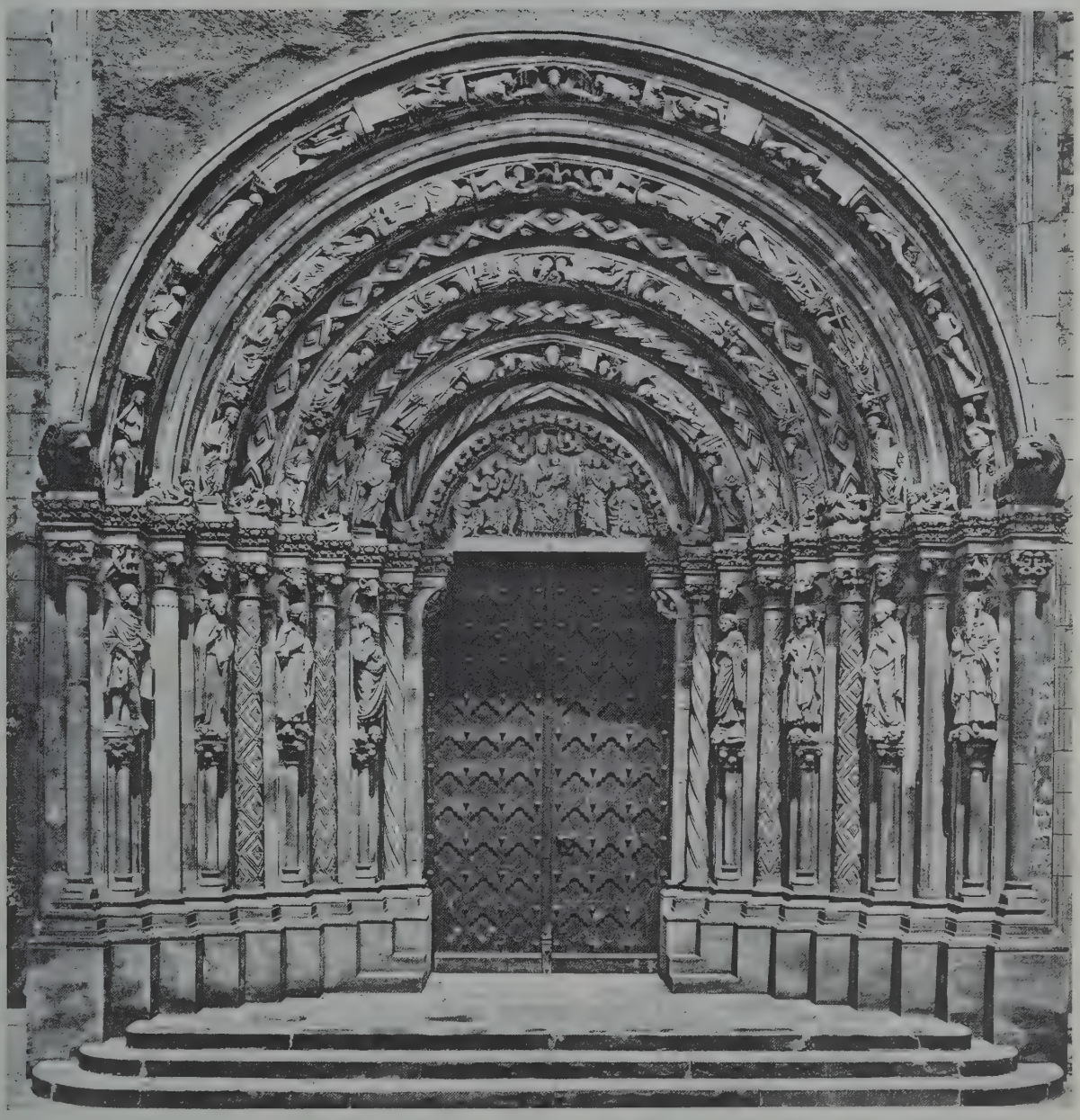
HECKLINGEN, BENEDIKTINERKIRCHE

Zwei Engel in den Zwickeln der Langhausarkaden. Stuck. Um 1225. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

42

FREIBERG IN SACHSEN, MARIENKIRCHE

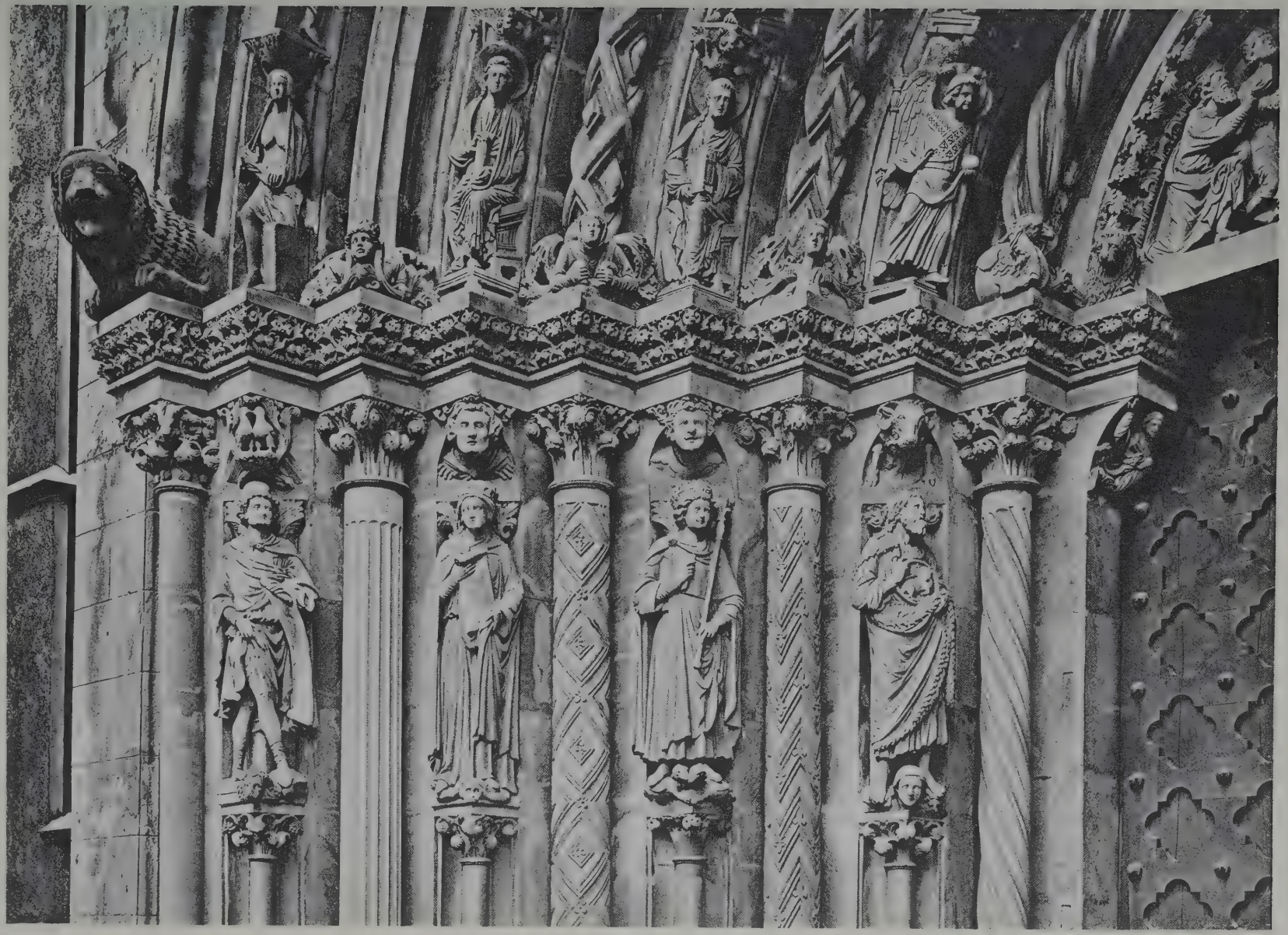
Die „Goldene Pforte". Etwa 1235 – 1240. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.



43

FREIBERG IN SACHSEN, MARIENKIRCHE

Die „Goldene Pforte", Teilansicht. Etwa 1235—1240. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.



44

FREIBERG IN SACHSEN, MARIENKIRCHE

Die „Goldene Pforte“, Madonna aus dem Tympanon (der Kopf des Kindes erneuert). Etwa 1235—1240. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

45

WECHSELBURG, SCHLOSSKIRCHE

Triumphkreuzgruppe (nach Gipsabguß). Holz. Um 1240.

IDRI

46

BRAUNSCHWEIG, DOM

Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gattin Mathilde. Um 1240. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

47

HILDESHEIM, DOM

Bronzener Taufkessel. Etwa 1240–1250. Phot. Bödeker, Hildesheim.

48

HILDESHEIM, DOM

Bronzener Taufkessel (Teilaufnahme). Etwa 1240—1250.
Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

SEDES SAPIENTIAE
VE·OA BI AGRA PEN

49

TRIER, PROVINZIALMUSEUM

Relief vom Neutor. Um 1147. Phot. Provinzialmuseum, Trier.

50

LÜTTICH, MUSEUM

Sog. „Madonna des Dom Rupert“. Um 1170.

PORTA·HEC·CLAVSA·ERIT·NEAPIET·EI·NI·TRANSIBIT·PER·EAM·DNS·DS·ISR
+NOMEN·EIVS·ORIENS·PER·EAM+

51

GUSTORF B. GREVENBROICH, PFARRKIRCHE

Anbetung der Könige, Anbetung der Hirten und Verkündigung an die Hirten. Mitte XII. Jahrh. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

52

CÖLN, SCHNÜTGENMUSEUM

Lehnenbekrönung einer Abtskathedra aus Siegburg.
Um 1160 –1180. Phot. Kunstgewerbemuseum Cöln.

53

CÖLN, KUNSTGEWERBEMUSEUM

Tympanon aus St. Pantaleon. Etwa 1180—1185.
Phot. Kunstgewerbemuseum Cöln.

54

CÖLN, ST. MARIEN IM KAPITOL
Grabstein der Stifterin Plektrudis (Ausschnitt).
Ende XII. Jahrh. Phot. Kunstgewerbemuseum Cöln.

S·PLECTRVDIS

55

a) CÖLN, ST. MARIEN IM KAPITOL

Madonna. Um 1220. Phot. Kunstgewerbemuseum Cöln.

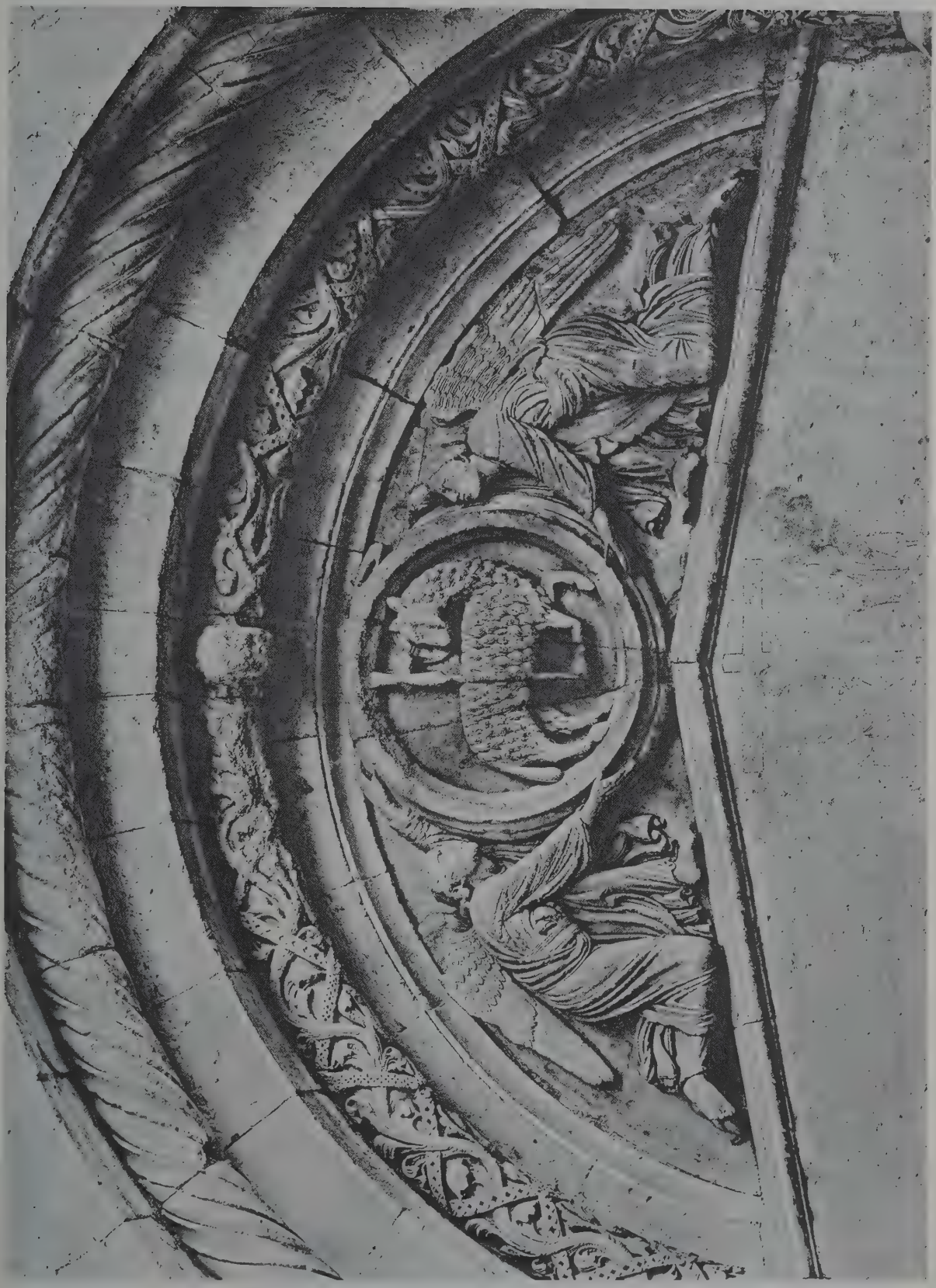
b) PADERBORN, DOM

Madonna vom „Paradiesesportal“. Mitte XIII. Jahrh. Aus dem Inventarwerk der Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen.

56

ANDERNACH, LIEBFRAUENKIRCHE

Tympanon des Südportals. Um 1210. Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.



57

CÖLN, SCHNÜTGENMUSEUM

Madonna. Holz. Etwa 1230—1240. Phot. Kunstgewerbemuseum Cöln.

58

MINDEN, DOMSCHATZ

Madonna. Silberblech auf Holzkern. Mitte XIII. Jahrh. Aus dem Inventarwerk der Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen.

59

MÜNSTER IN WESTFALEN, DOM

Zwei Apostel aus der Vorhalle. Etwa 1235—1240.
Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

60

MÜNSTER IN WESTFALEN, DOM

Türsturzrelief der Vorhalle (Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel). Etwa 1235—1240. (Nach Gipsabguß.) Aus dem Inventarwerk der Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen.

61

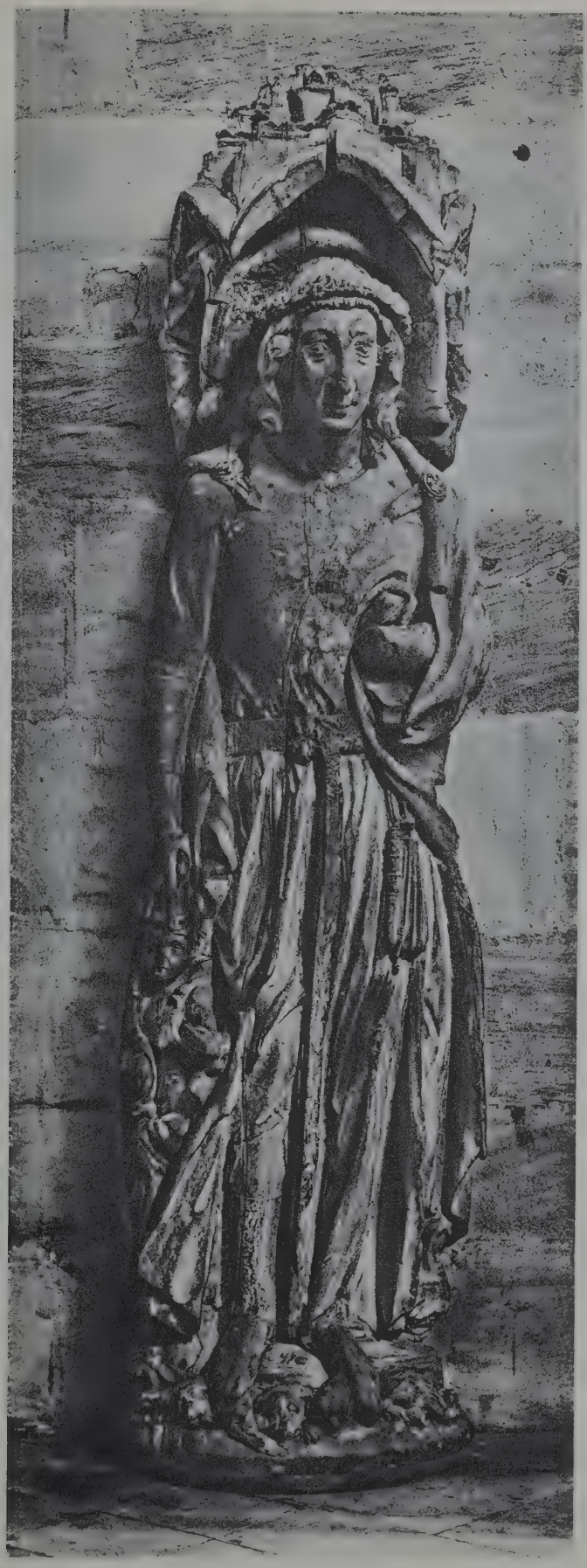
LIMBURG A. D. LAHN, STIFTSKIRCHE ST. GEORG

Taufstein. Um 1235. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

62

NÜRNBERG, GERMANISCHES MUSEUM

Grabplatte des Grafen Heinrich III. von Sayn. † 1247. Holz. Mitte XIII. Jahrh. Phot. Christoph Müllers Photographischer Verlag, Nürnberg.



63

MÜNSTER, DOM

Vorhalle. Heiliger Laurentius und heilige Magdalena. Etwa 1260—1265. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

64

MÜNSTER IN WESTF., DOM
Der heilige Laurentius (Teilaufnahme).
Etwa 1260—1265. Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

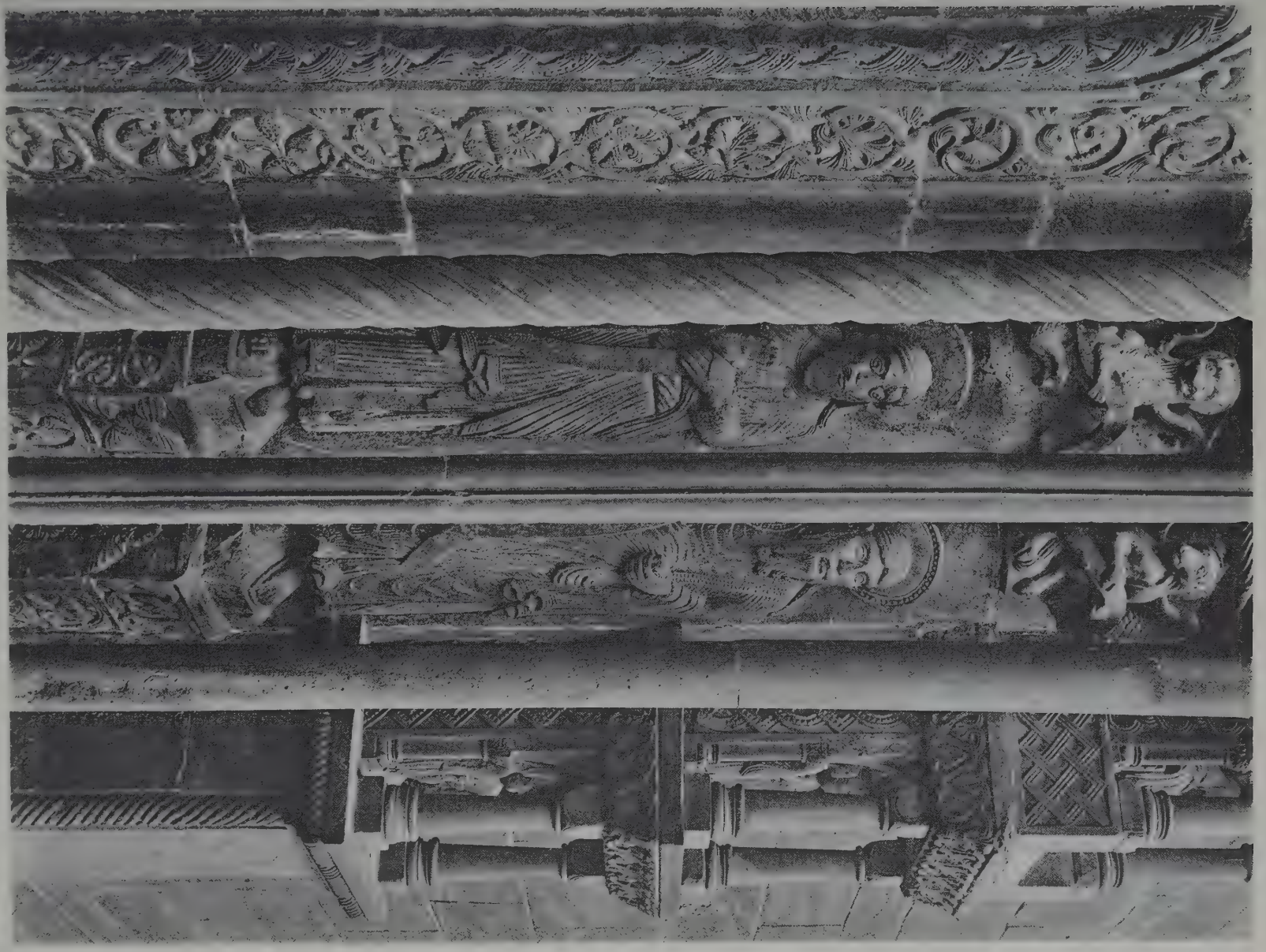
65

BASEL, MÜNSTER
Die „Galluspforte". Gegen 1185. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

66

BASEL, MÜNSTER

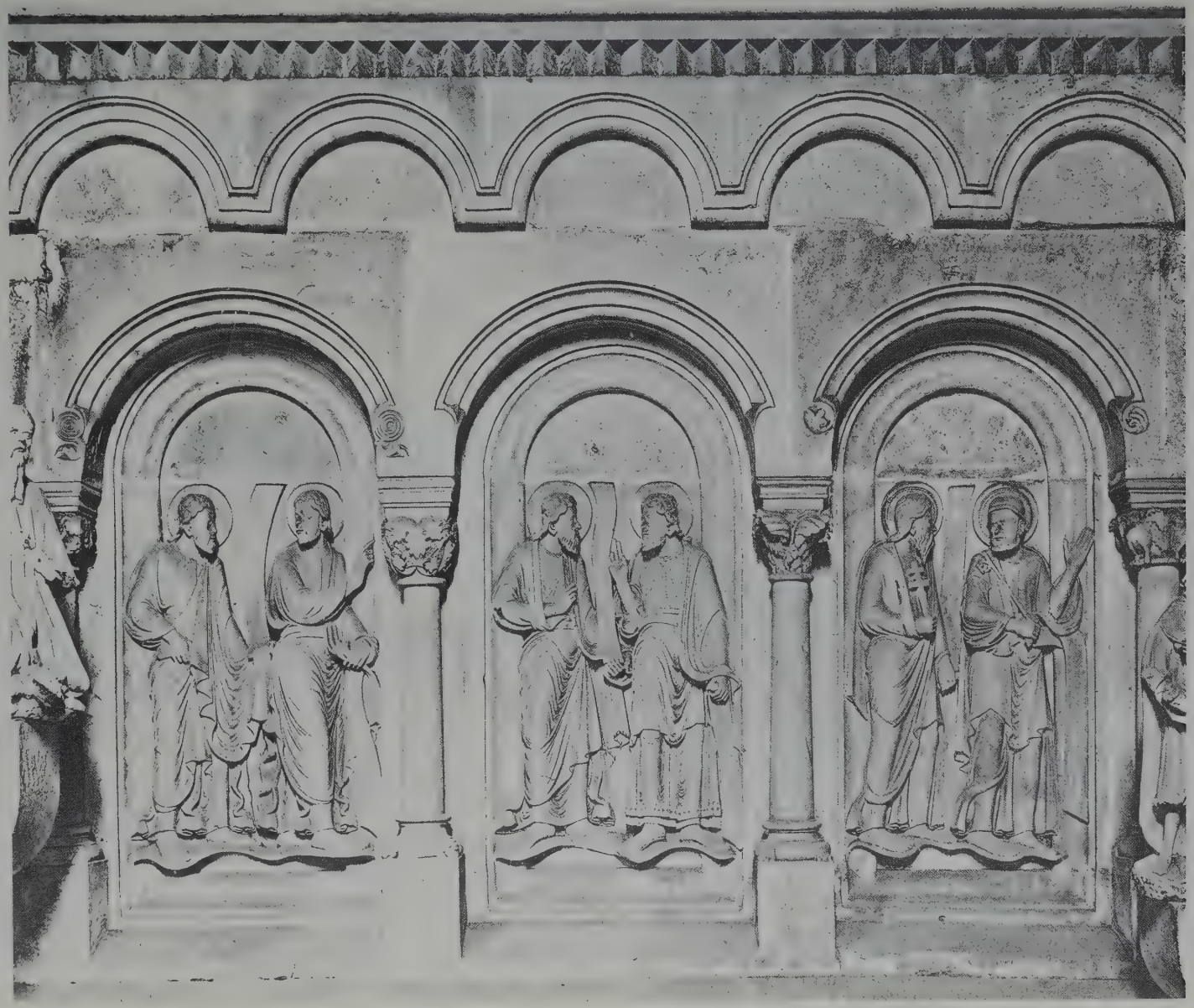
Die „Galluspforte", die Evangelisten Markus und Lukas. Gegen 1185. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.



67

BAMBERG, DOM

Südl. Chorschranke des Georgenchors, Drei Apostelpaare. Gegen 1230. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.



68

BAMBERG, DOM

Verkündigung. Um 1230. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

69

BAMBERG, DOM

Verkündigung (Ausschnitt). Um 1230. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

70

BAMBERG, DOM
Tympanon der „Gnadenpforte". Um 1235.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

71

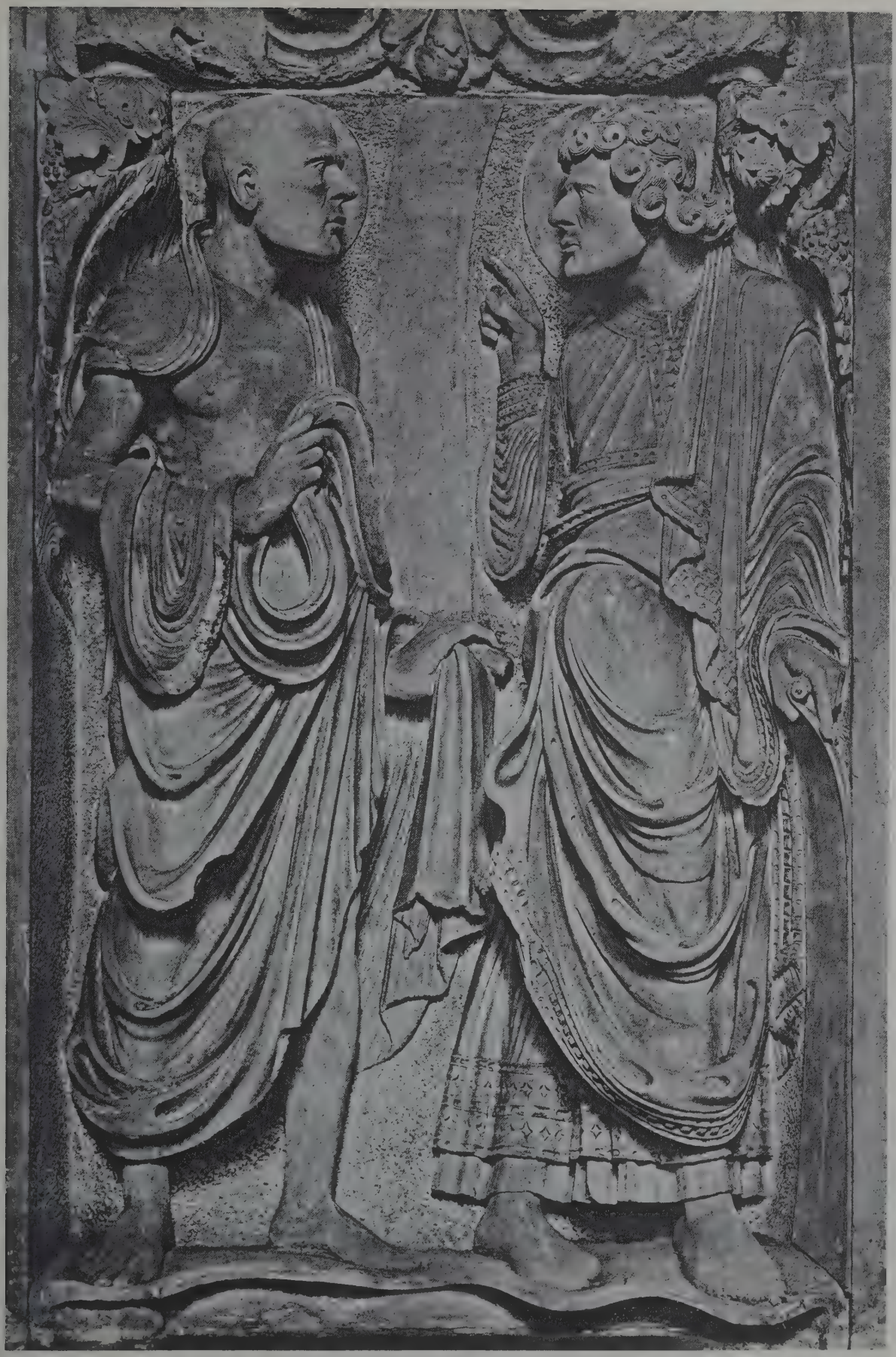
BAMBERG, DOM

Nördl. Chorschranke des Georgenchors, Prophetenpaar. Um 1235. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

72

BAMBERG, DOM

Nördl. Chorschranke des Georgenchors, Propheten-paar (Jonas und Hosea). Um 1235. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.



73

BAMBERG, DOM
Nördl. Chorschranke, Kopf des Hosea.
Um 1235. Phot. Kröner, Bamberg.

74

BAMBERG, DOM

„Adamspforte", Linkes Gewände. Um 1235. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

75

BAMBERG, DOM

„Adamspforte“, Kopf Kaiser Heinrichs II. Um 1235.
Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

76

BAMBERG, DOM

„Adamspforte", Rechtes Gewände. Um 1235.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

77

BAMBERG, DOM

Heimsuchungsgruppe. Um 1235. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

78

BAMBERG, DOM

Kopf der Elisabeth aus der Heimsuchungsgruppe. Um 1235. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

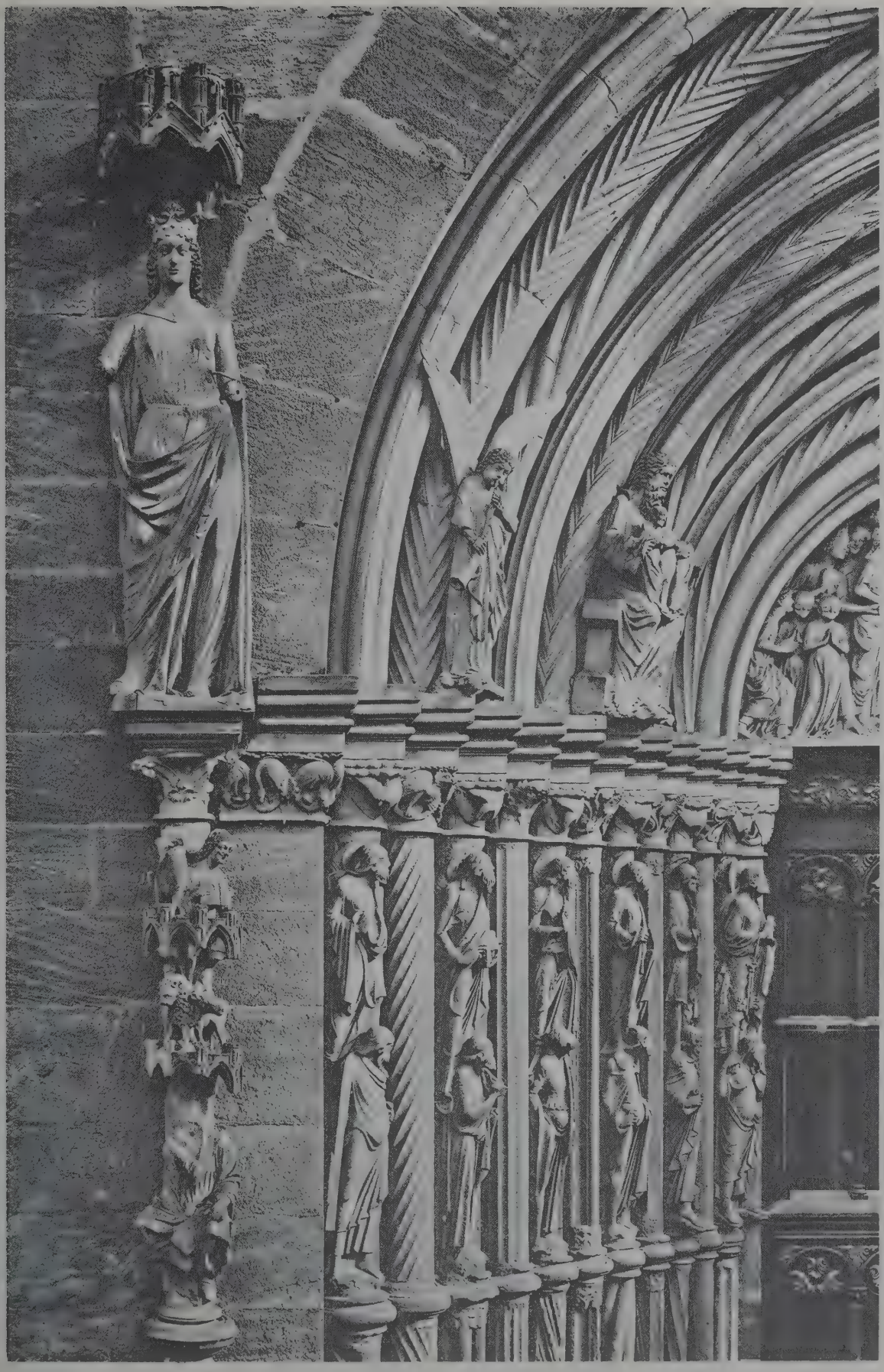
79

BAMBERG, DOM
Der Reiter. Um 1235. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

80

BAMBERG, DOM

„Fürstenportal", Linkes Gewände mit „Ecclesia". Etwa 1235—1240. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.



81

BAMBERG, DOM

„Fürstenportal", Linkes Gewände. Die drei äußeren Paare.
Um 1235. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

82

BAMBERG, DOM

„Fürstenportal“, Ecclesia. Gegen 1240.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

83

BAMBERG, DOM

„Fürstenportal", Rechtes Gewände, Die vier äußeren Paare. Gegen 1240. Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

84

BAMBERG, DOM

„Fürstenportal“, Abraham. Um 1240. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

85

MAINZ, DOM

Grabstein des Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein, † 1249. Um 1250.

86

MAGDEBURG

Reiterdenkmal (Ottos II. ?) auf dem Alten Markt (Teilaufnahme). Wohl 1250—1255. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

87

MAGDEBURG, DOM

Der Heilige Mauritius. Gegen 1255. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

88

MAGDEBURG, DOM

Zwei „Törichte Jungfrauen", vom nördlichen Querschiffsportal. Um 1255. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

89

MAGDEBURG, DOM

Nördliches Querschiffsportal, Kopf einer „Klugen Jungfrau“.
Um 1255. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

90

a) MAINZ

Madonna an einem Hause der Fuststraße.
Etwa 1250—1255. Phot. Prof. Neeb, Mainz.

b) FRANKFURT, PRIVATBESITZ

„Jungfrau" von einem Hause zu Friedberg i. Hessen. Etwa um 1260. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

91

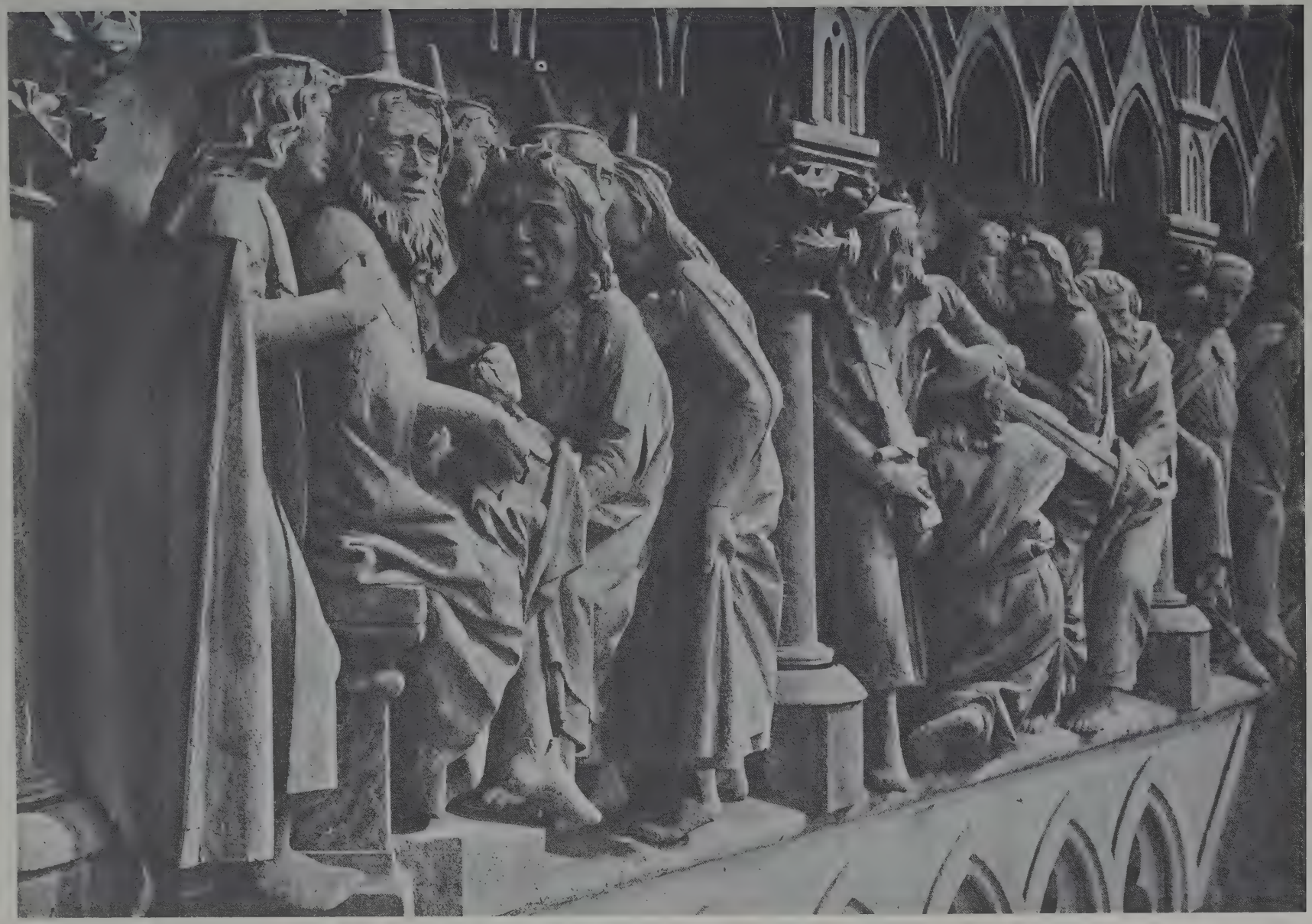
MAINZ, DOMKREUZGANG

Die Seligen und Verdammten aus dem „Jüngsten Gericht“ des ehemaligen Westlettners. 1235—1239.

92

NAUMBURG, DOM

Reliefzone des Westlettners. Um 1245 (?). Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.



93

NAUMBURG, DOM

Westlettner, Das Abendmahl. Um 1245 (?). Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

94

NAUMBURG, DOM

Westlettner, Das Abendmahl (Ausschnitt). Um 1245 (?).
Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

95

NAUMBURG, DOM

Westchor, Ekkehard und Uta. Etwa 1250 –1260. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

96

NAUMBURG, DOM

Westchor, Kopf der Uta. Etwa 1250—1260. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

97

NAUMBURG, DOM

Westchor, Linke Hand der Uta. Etwa 1250 —1260. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

98

NAUMBURG, DOM
Westchor, Gepa. Etwa 1250—1260.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

99

NAUMBURG, DOM

Westchor, Dietrich. Etwa 1250—1260. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

100

NAUMBURG, DOM

Westchor, Gerburg. Etwa 1250—1260.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

101

NAUMBURG, DOM

Westchor, Hermann und Regelindis. Etwa 1250—1260. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

102

NAUMBURG, DOM

Westchor, Regelindis (Teilaufnahme). Etwa 1250—1260.
Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

103

NAUMBURG, DOM

Westchor, Timo und Wilhelm. 1250—1260.
Phot. Staatliche Bildstelle, Berlin.

GIMO

WILHE
FVNDATORI

104

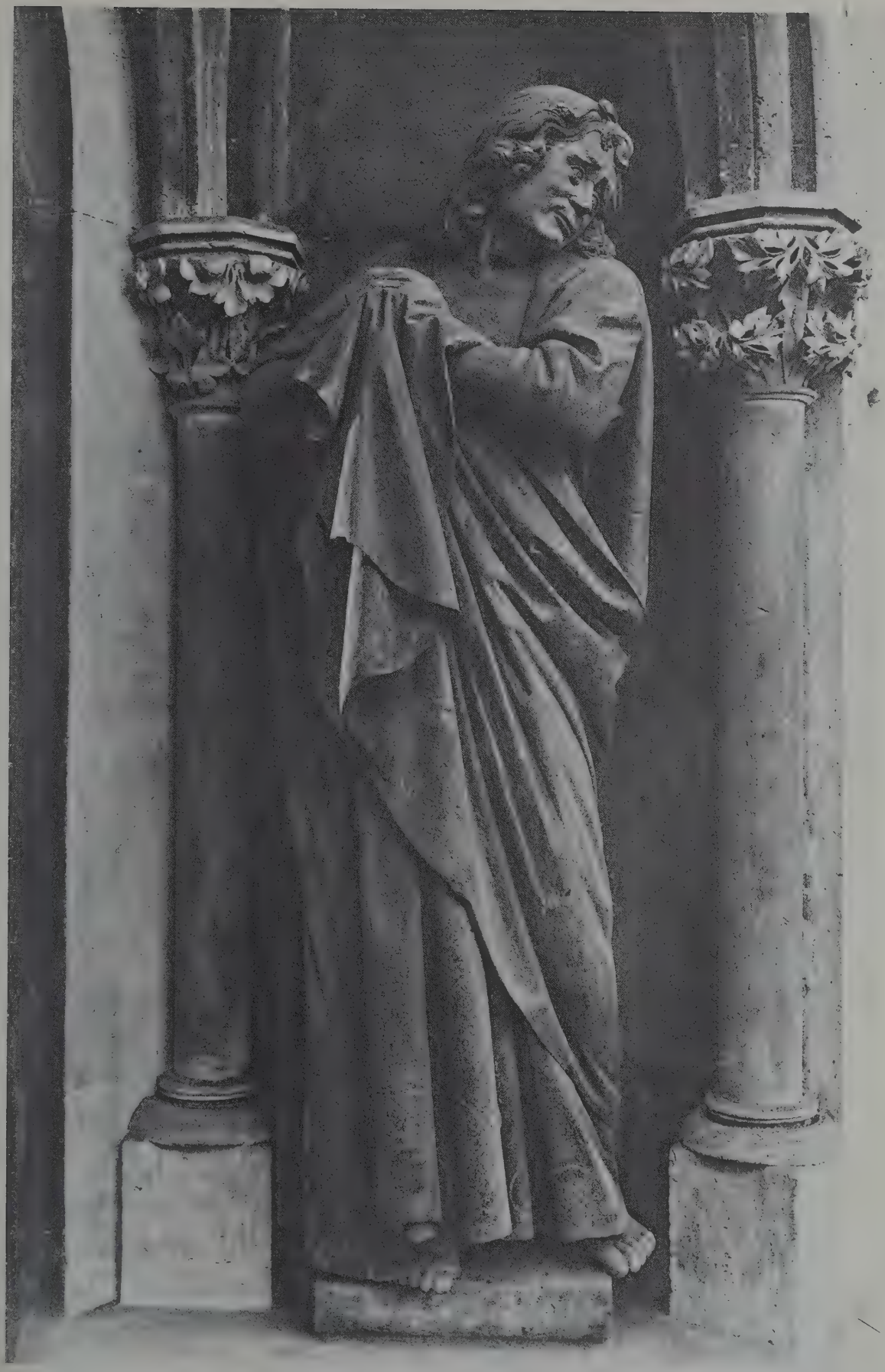
NAUMBURG, DOM

Kruzifixus im Eingang des Westchorlettners. Um 1260.
Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

105

NAUMBURG, DOM

Johannes aus der Kreuzigungsgruppe im Eingang des Westlettners. Um 1260. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.



106

METZ, KATHEDRALE

Relieffragment am Liebfrauenportal. Mitte XIII. Jahrh. Nach S. Hausmann, Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler.

107

MAINZ, DOMKREUZGANG

Tragfigur vom ehemaligen Ostlettner.
Zwischen 1235 und 1239.

108

MAINZ, DOMKREUZGANG

Kopf vom ehemaligen Ostlettner. Zwischen 1235 und 1239. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

109

BERLIN, DEUTSCHES MUSEUM

Propheten vom Hauptportal der Liebfrauenkirche zu Trier. Mitte XIII. Jahrh. Phot. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin.

110

PADERBORN, DOM

Reliefs an der südlichen Außenwand des Ostquerschiffs. Etwa 1260—1270. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

111

FRAUENROTH IN UNTERFR., KLOSTERKIRCHE

Grabsteine des Grafen Otto von Botenlauben-Henneberg und seiner Gattin Beatrix v. Courtenay. Um 1270. Phot. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München.

112

STRASSBURG, MÜNSTER

Ecclesia. 1230—1235. Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

113

STRASSBURG, MÜNSTER

Synagoge. 1230—1235. Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

114

STRASSBURG, MÜNSTER

Tympanon des südl. Querschiffsportals. Etwa 1230 – 1235.

115

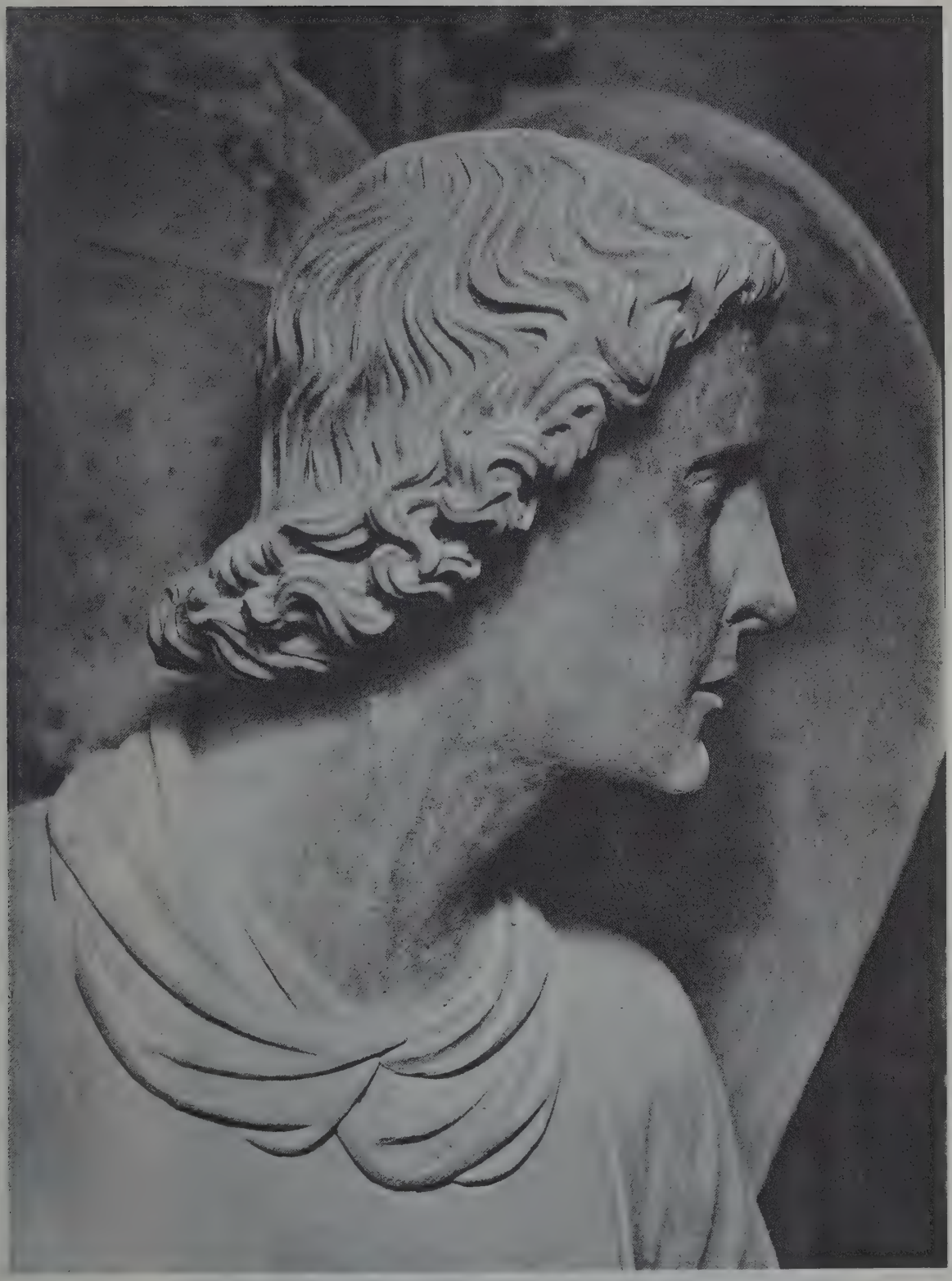
STRASSBURG, MÜNSTER

Die Evangelisten Matthäus und Johannes vom Weltgerichtspfeiler. 1230—1235. Phot. Wasmuth, Berlin.

116

STRASSBURG, MÜNSTER

Der Kreuzesengel vom Weltgerichtspfeiler (Teilaufnahme). 1230—1235.



117

STRASSBURG, FRAUENHAUS

Apostel vom ehemaligen Lettner. Zwischen 1250 und 1260.

118

STRASSBURG, FRAUENHAUS

Apostel vom ehemaligen Lettner. Zwischen 1250 und 1260.

119

STRASSBURG, FRAUENHAUS

Apostel vom ehemaligen Lettner (Teilaufnahme). Zwischen 1250 und 1260.

120

STRASSBURG, MÜNSTER

Herr der Welt und drei törichte Jungfrauen vom Südportal der Westfassade. Um 1280. Phot. Wasmuth, Berlin.

121

STRASSBURG, MÜNSTER

Zwei törichte Jungfrauen vom Südportal der Westfassade. Um 1280.

122

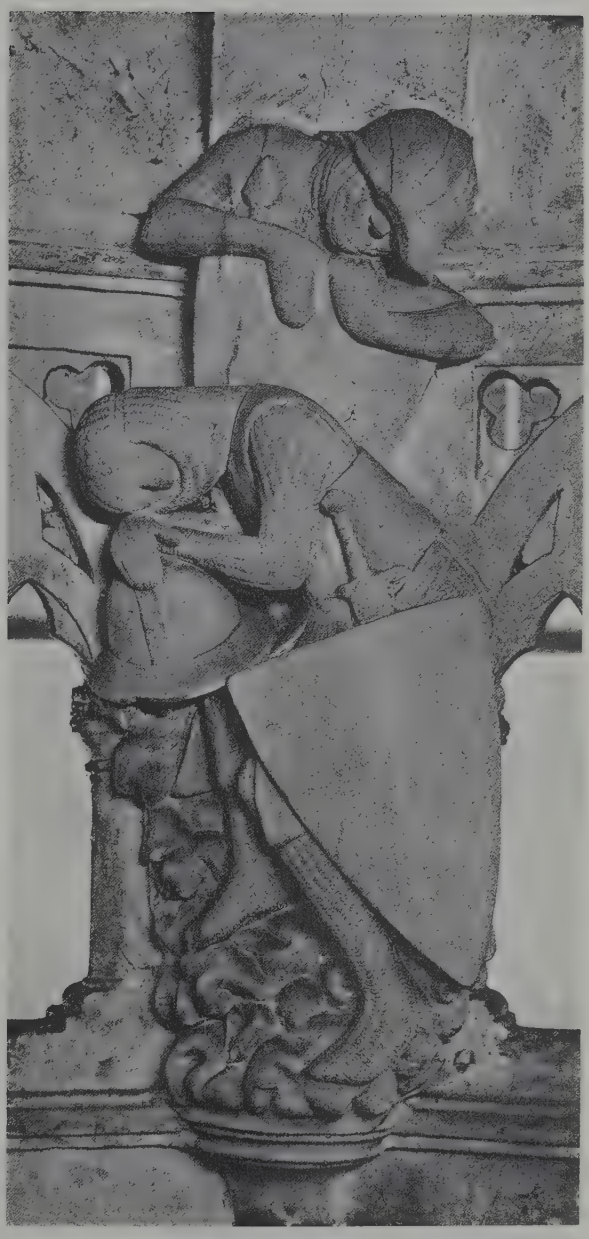
a) FREIBURG I. B., MÜNSTER
Innere Portalmadonna. Ende XIII. Jahrh.
Phot. Röbcke, Freiburg.

b) MARBURG A. D. LAHN, ELISABETHKIRCHE
Madonna im Tympanon des Westportals. Etwa 1270—1275.
Phot. Dr. Stoedtner, Berlin.

123

KONSTANZ, MÜNSTER

Skulpturen vom „Heiligen Grab“ in der Mauritiuskapelle.
Um 1270. Phot. Dr. Busch, Mainz.



124

REGENSBURG, DOM

Verkündigung. Etwa 1280—1285. Phot. Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg.

AVE MAR

125

PRÜFENING, BENEDIKTINERKIRCHE

Ehrengrab des Sel. Erminold (Ausschnitt). Gestiftet 1283.
Phot. Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München.

DATE DUE

DEMCO 38-297

[redacted] LIBRARIES

[redacted]
5[redacted]
.P3
196[redacted]

178179

Panofsky, Erwin

Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts.

DEMCO

W7-BLS-170